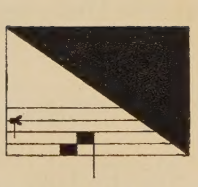
MVSICA DISCIPLINA

A Journal of the History of Music

ARMEN CARAPETYAN
Editor



Vol. VII - 1953

AMERICAN INSTITUTE OF MUSICOLOGY
AMSTERDAM

CONTENTS

AVENARY, HANOCH
Formal Structure of Psalms and Canticles in Early Jewish and Christian Chant 1

BRAGARD, ROGER
Le Speculum Musicae Du Compilateur Jacques de Liége 59

DITTMER, L. A.
Binary Rhythm, Musical Theory and the Worcester Fragments . . . 39

FEDERHOFER, HELLMUT
Matthia Ferrabosco 205
Bibliography 1952-1953 235
Announcements 247

FRASER, RUSSELL A.
Early Elizabethan Songs John Hall's *Court of Virtue*, 1565 199

HARDER, HANNA
Die Messe von Toulouse 105

MEIER, BERNHARD
Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts 175

REANEY, GILBERT
Fourteenth Century Harmony and the Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume De Machaut 129

SALMEN, WALTER
Werdegang und Lebensfülle des Oswald von Wolkenstein 147

SMITS VAN WAESBERGHE, JOS.
A Dutch Easter Play 15

CORRECTIONS FOR R. BRAGARD

Le Speculum Musicae du Compilateur Jacques de Liége
(*Musica Disciplina,* VII)

			Wrong	*Right*
page 59	line	4		supprimer I
„ 61	„	18	qui „cent fois	qui „de cent fois
„ 66	„	14	p. 16	p. 74
„ 67	note	29	pp. 24-25	pp. 82-83
„ 67	„	32	p. 8, N.B. 5	p. 66, N.B. 5
„ 68	line	6	pp. 17-18	pp. 75-76
„ 74	„	28	Pistoria	Pistoia
„ 75	note	57	p. 10, N.B. 3	p. 86, N.B. 3
„ 79	line	3	XV°	XVe
„ 79	note	64	pp. 12-15	pp. 70-73
„ 79	„	65	pp. 11-12	pp. 69-70
„ 80	„	66	p. 11	p. 69
„ 84	„	71	p. 8, N.B. 5	p. 66, N.B. 5
„ 85	„	75	p. 18	p. 76
„ 87	„	95	p. 4	p. 62
„ 88	„	97	p. 24	p. 82
„ 89	„	102	pp. 34-36	pp. 92-94
„ 90	„	112	p. 30	p. 88
„ 92	„	120	p. 31	p. 89
„ 92	„	123	p. 32	p. 90
„ 102	„	159	pp. 2-3	p. 61
„ 104	„	168	*infine*	*in fine*

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/musica-disciplina_1953_7

FORMAL STRUCTURE OF PSALMS AND CANTICLES IN EARLY JEWISH AND CHRISTIAN CHANT

HANOCH AVENARY

Psalms and Canticles [1] play a predominant part in the early liturgy of the Church and are regarded as one of the roots of ecclesiastical chant. In searching for the source of the musical form of these chants scholars always take two points into account: the Psalms and the majority of the Canticles were taken from the parts of the Old Testament and Apocrypha frequently used in synagogal worship; and Christian singers and precentors of Jewish origin must have transplanted their accustomed manner of chanting into the church. In view of such considerations, this important category of Christian music is regarded as having been generally derived from the chant of the synagogue.

This supposition has a historical probability in its favour, and it does not lack a certain logic. However, though the Thalmud says that no further proof is needed for the obvious, the Thalmud itself gives us the possibility for verifying this assertion, and for fixing the limits of its validity.

The development of early church music coincides chronologically with the Thalmudic epoch, and in part also geographically with the centers of Jewish learning. As Thalmudic doctrines are generally quoted in the name of a certain authority, they can be dated with sufficient accuracy. So a comparison of ecclesiastical singing in practice with that proved in the Thalmud will be a reliable fundament of research.

The idea of exploiting this source is not new. But unfortunately its utilization in musicological research has been limited to isolated, mostly second-hand quotations which — without their context and chronological and geographical background — seem to be suspended in mid-air. We

[1] The Codex Alexandrinus (early 5th century) contains the following canticles: Exod. 15. 1-9; Deut. 32, 1-43; I. Sam. 2. 1-10; Jes. 26. 9-19; Jona 2. 3-10; Hab. 3. 2-19; Dan. 3. 52-88; three prayers from Luce. — Ten different canticles are enumerated in the Mechilthá (see Text VIII).

must realize that this source commonly known as „Thalmud" is actually a whole literature, written down over a period of three centuries, and existing in two different versions: The older one from the Palestinian part of the Roman province of Syria, and the other from Babylonia under Parthian and afterwards Sassanian rule. Besides, an important part of this material is only a record of oral tradition, being considerably older than any written part of the Thalmud. It is the aim of this paper to put the peculiarities of this source to good account by an analysis of its strata and inner structure, and to gather the historical nucleus from the intricate and often puzzling discourses. The whole discussion is based upon a complete survey of both Thalmudes; some other contemporary works are also compared.

Repeated attempts have been made to evaluate the Jewish influence on Christian chant, comparing directly the musical substance of psalms and canticles in synagogue and church[2]. This comparison has been made by possibly dating back mediaeval or even more recent melodies to ancient times. Though this method may be acceptable for a general stylistic comparison, it is very precarious if directly applied to melodic motives and tunes. For very grave changes have been proven by the influence of national music and by age.

In contrast to the melodic shape, formal structure is a concrete and prehensible criterion. Governed by the disposition and arrangement of the text, it remains clear also without music. For neither Jewish nor Christian psalmody belong to that category of art called by Plato „imitating representation"[3]; but they realize purely that kind of song „where the text masters melody and rhythm" — Plato's choice. So the formal structure of psalmody does not mean a superimposed or secondary element, but it springs from the word or, in a wider concept, from the Logos. Consequently, the melodic substance of psalmody is so modest that it appears to be a transparent clothing draped over word and form.

[2] Dom Jean Parisot. *Rapport sur une mission scientifique en Turquie et Syrie*, Paris, 1902, — Idem, in: *Tribune de S. Gervais* Vol. VIII, p. 351. — Idem, in: *Compte rendu du Congrès du musique sacrée*, Strasbourg, 1922.
A. Gastoué, in: *Revue du Chant Grégorien* Vols. 34 & 35. Grenoble, 1930 & 1931.
Peter Wagner, *Einführung in die Gregorianisschen Melodien* Vol. III, p. 240. Leipzig, 1921.
A. Z. Idelsohn, „Parallelen zwischen gregorianischen und hebraeisch-orientalischen Gesangweisen", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* Vol. IV, p. 515-524. Leipzig, 1922.

[3] Platonis Opera ed. I. Burnet, Tom. IV, p. 398 d. Oxford, 1905.

The various kinds of Jewish psalmody arose alltogether from one formal principle: the confrontation of soloist and choir (Responsorial Psalmody). Yet the purpose of this division is not increased musical effect, nor are the performers to be taken as musical units and individualities. Choir here means congregation, and the soloist is only choragus, intonator and leader. This complies with the Jewish religious principle of imposing on the individual the duty of personal prayer; this is also the tenor of the Thalmudic texts to be quoted below. Things changed with the division of clergy and congregation in Christian communities. Psalmody could become now the affair of a performing clergy and a congregation confined to listening.

The Thalmudic sources deal with psalmody in connection with the Halel-Prayer or Psalms of Praise (Ps. 113-118). These psalms form a liturgical unit, and are especially associated with the Pesah-offering [4] and with the swinging of the palm-branch during the Feast of Tabernacles. The canticles are represented in the Thalmud by the Song of the Sea (Exod. 15). This is the most powerful of all and in frequent use both in Jewish and Christian liturgy. As a song of Mosheh and the people of Yissraél it is the prototype of responsorial singing, and as a spontaneous musical thanksgiving of a community it was very fascinating to ancient Hebrews. Already Philo of Alexandria points to the mystery of the transformation of a whole people into a uniform choir of singers [5]. So did the teachers of the Thalmud who bestow great attention to this canticle both in imaginative sentences and in legal prescriptions for its recitation. In the latter case it is always compared with the execution of the Psalms of Praise (Halel): psalmody was the measure of all things.

Seven different types of psalmodic performance are quoted in Thalmudic and para-Thalmudic texts. (Annotated translations are reproduced in the Appendix to this paper, to give the reader a lively impression and to facilitate criticism.) These types of responsorial psalmody — arranged in progressive order from primitive to more elaborated forms — are the following:

Type 1: Repetition of every phrase or verse by the choir.
(Text Ia, II, IIIb, V, VIa, VII, VIII.) The most ancient source is

[4] Matth, 26, 30; Marc. 14. 26. — Babylonian Thalmud, tract P'SAHIM fols. 86a and 117a.
[5] *Peri Biou Mouseos*, ed. F. H. Colson Vol. VI, p. 369; 409. London, 1935.

a report datable about 100 c.e. and incorporated into the Mishnah, concluded about 200 c.e. (Text II) : Rabi Aqivá (ab. 50-135) gives an exegetical explanation of Exod. 15. 1 ; he concludes from the wording of the text that the people of Yissraél, when singing the Song of the Sea, responded Mosheh word for word „as one recites the Psalms of Praise". This latter comparison is in contradiction to the general custom, and it released the discussion of this subject which is represented in most of our texts.

Examples given in these texts show that „word for word" means the repetition of phrases, hemistichs or other parts of verses. This type of psalmody is the most primitive practice and is adequate to a community where only one member, the precentor, masters the text.

Type 2: Intonation by the precentor.

(Text IIIc, VII, VIII.) The older sources were written down during the 3rd century.

Like Type 1, this is a rather primitive form of musical cooperation. But a common knowledge of the text is supposed, for the precentor recalls only the beginning of the psalm or canticle.

Type 3: A „motto" from the first verse recurs as refrain.

(Text IIIa, Va, VII.) The sources were written between the 3rd and 5th century, but they quote old traditions.

This kind of psalmody is very old, for it is modelled after the received text of Psalm 136: The second half of the first line returns in this psalm as refrain after every new hemistich. The example given in the Thalmud is said to be performed like the Psalms of Praise:

Mosheh: I will sing unto the Lord!
People: I will sing unto the Lord!
Mosheh: for He is highly exalted —
People: I will sing unto the Lord!

Christian congregations accepted this form of psalmody. This is witnessed by the so-called Apostolic Constitutions [6] which reflect the essential features of the Syrian Mass in the 4th century: the psalmody is precented by a reader, and „the people shall sing the akrostichia", i.e. certain significant headings of verses. This form of execution spread

[6] F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, p. 29. Oxford, 1896.

also to the Canticles [7]. It is worth noting that the Song of the Sea was introduced exactly by the Church of Jerusalem into the regular service during the 5th century; before 550 it was made one of the „Nine Odes" of the Byzantine. The formal structure of the example quoted by E. Wellesz (*l.c.*) clings closely to the model of Psalm 136, and resembles the Thalmudic specimen.

Type 4: „Haleluyah" as responsorial call.

(Text Ia, Va.) The redactor of the Mishnah (ab. 200 c.e.) permitted this kind of psalmody. An example from Psalm 113. 1 is given by Rabá bar Nahmani, head of a Babylonian academy, about 300 c.e.:

Precentor: Praise, O ye servants of the Lord,
praise the name of the Lord!
Congregation: Haleluyah!

This interjection of the choir is not prescribed in this place by the text of the Psalter, but is a matter of practical execution.

Type 5: Alternate singing of hemistichs.

(Text IVa, Va, VIa.) An example from Psalm 118. 26 is given by sources of the 3rd and 4th centuries. This old acclamation, mentioned as such already by the Evangelists [8], is recited in this way:

Precentor: Blessed be he that cometh —
Congregation: in the name of the Lord.
Precentor: We bless you —
Congregation: out of the house of the Lord.

The context of the Palestinian Thalmud (Text IVa, about 300) is worthy of notice. It may be understood that this Psalm was performed by two groups of worshippers („Some say . . . and the others say"), quasi by two choirs in antiphony. But the rest of our texts does not know about such a custom, and we should not rely too much upon the phraseological expression „some . . . the others".

On the other hand, it must be clear that this manner of singing forms a potential bridge to true antiphony of two half-choirs. A Thalmudic report of ab. 300 from Babylonia (Text IX) mentions alternating singing of men and women, a kind of popular antiphony on the occasion of banquets and similar festivities. (Rav Yosef turns against this custom, especially opposing the probably lascivious stanzas of men.)

[7] Egon Wellesz, *A History of Byzantine music and hymography*, p. 21. Oxford, 1949.
[8] Matth. 21. 9; Marc. 11. 9; Luc. 19. 38.

The singing in alternating hemistichs seems to have been mentioned by Augustine („People partly listen to the Psalms, partly they sing them". *Patr. Lat.* 36, 199). The Christian hymnograph Auxentius, a Syrian of the 5th century, known to have been inspired by form and style of Hebrew poetry [9], transplanted this type of song to Byzantium. He is said to have sung the 8th Ode of the Byzantine Psalter together with pilgrims in alternate hemistichs.

Type 6: Repetition of verses.

(Text Ib, IVb, Vd, VIc.) The repetition of verses, wherever it may be customary, is a legal practice according to the Mishnah. Traditions dating from the end of the 2nd century inform us that the redactor of this code, Rabi Y'hudah haNasi, used to do so himself.

Type 7: Additions to the text of psalms.

(Text Vd, VIb; IVb, VIc.) One of our sources speaks of the addition of „words", i.e. short phrases or verses. Such an addition of free responses (Stichera, Antiphonies, Troparia) became a very important momentum of development in ecclesiastical chant [10]. Since the middle of the 4th century they spread from the centres of Antiochia and Alexandria over the Christian world, and are regarded as nucleus of Christian poetry and hymnography.

It is regrettable that the Jewish sources are fragmentary, contradictory and rather nebulous in this point. The older documents, Palestinian G'marà and Thoseftà, mention an antithesis between Rabi Y'hudah haNasi and Rabi Elàzar ben Partà (end of 2nd century both): the one used to repeat verses in the Psalms of Praise, the other recited them without any repetitions. But in the Babylonian G'marà, the same authorities present themselves as originators (or representatives) of peculiar customs: the one used, as above, to repeat verses, but the other used „to *add* words therein". It is possible, of course, to dispose of the Babylonian tradition — the latest document fixed in writing — as corrupted. Nevertheless, not seldom do the Babylonian teachers reproduce old oral traditions in a more complete and truthful manner. It seems to me that the editors of the Thosefthà (followed by those of the Palestinian G'marà) changed the wording of this sentence in order to harmonize it with their prescription: The

[9] Wellesz, *l.c.*, p. 147 seq.

[10] Wellesz, *l.c.*, p. 144 seq. — Peter Wagner, *l.c.*, Vol. I, p. 17; 26. Vol. III, p. 87.

Psalms of Praise are not to be abridged, nor should something be added to them. So I am prepared to prefer the text of the Babylonian G'marà and to say, that Rabbi Elàzar ben Partá still favoured the custom to make free additions to the Psalms.

For it seems to be clear that such additions were sometimes usual, otherwise there would have been no need of interdiction by the Thosefthá. We can assume that additions to the words of the Psalter, as well as to any other Biblical text or even prayers [11], were condemned as a heretical custom. It became obsolete for the official Jewish worship, and had disappeared from memory in Babylonia about 300 c.e. (see Text Ve). Christian Troparia may, anyhow, be a branch of a Jewish custom which fell a victim to the strong puristic tendencies of this period.

Christian Troparia or Antiphony are associated with a musical innovation: they were executed by two alternating choirs, preferably of different pitch (men and boys). In opposition to a wide spread assumption, it must be stated definitely that singing of alternating choirs is unknown in the synagogue, and not clearly referred to in Thalmudic or in Parathalmudic literature (save that occurring in the folklore). The Egyptian sect of Therapeutes, often quoted in this respect, were, as a circle of mystics in the ancient diaspora, too singular a phenomenon, too particular and isolated to be counted as typical [12]. If alternating choirs of Lewites sang once more in the temple — what is believable [13] but has not yet been proved — it does not necessarily imply a double chorus in the synagogue. For the music of this latter institution developed entirely independently of that of the temple; in view of the spiritual foundations, there is even an antinomy — the contrast between an intimate singing as personal confession, and a solemn musical ceremony. Moreover, any imitation of temple rites was interdicted to the Jewish exile; so we may rediscover imitations of temple ceremonies and music rather in the church than in the synagogue [14].

[11] Mishnah, Tract B'RACHOTH V 3-4: The precentor is not allowed to repeat words of prayer like „We thank, we thank", for he could be supposed to believe in two principles of divine rule ; nor should he make additions which disclose an heretical inclination.

[12] I. Heinemann, „Die Sektenfrömmigkeit der Therapeuten", *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums* 1934, p. 104 seq. Breslau, 1934. — Philo ed. Colson Vol. IX. p. 163.

[13] Israel W. Slotki, „Antiphony in ancient Hebrew poetry", *Jewish Quarterly Review* Vol. 26, p. 199-219. Philadelphia, 1935/36.

[14] Phonograms of synagogal songs from Yemen and Iraq have recently been made by Dr. Edith Gerson-Kiwi on behalf of the Ethnological Institute for Oriental Hebrew Music. This

According to the nature of the Thalmud as a legal document, all the forms of psalmody acquire there a dogmatic meaning, anchored in the religious law. The formal element is made an expression of divine command. The Thalmudic teachers considered it their task to exhibit, even in the formal peculiarities of psalmody, the fine ramifications of the command. All kinds of song are derived from or, more precisely, compared and matched with one legal principle. But we cannot say that the Rabis invented these forms, or prescribed them by law. They rather put the existing tradition in order, correlated it to law and custom, and possibly oppressed certain too independant forms.

The forms of psalmody found by the scholars of the Thalmud in the very beginnings of their work were drawn from popular sources, like the synagogue which has always been a popular institution. Considering the stability of usage and custom in the East, and of the ethnological structure of former Palestine [15], we may cast a glance on the musical forms used until recently in this country. In 1899-1900 G. H. Dalman [16] collected popular songs of the (Arabian) lower classes in Palestine and Syria. He ascertained that choral singing in the real meaning of the word is very seldom found. Alternative singing of soloist and choir is by far more frequent: the responses of the choir consist sometimes in fixed refrains, sometimes in a repetition of every line or every second line of the song, and on other occasions in acclamations like „Ho!" and similar calls. All these categories of form are well known to us from synagogal psalmody (where the acclamation is the Haleluyah). A very interesting feature is the permanent absence of real choral song. Such similarities, bridging the centuries, may be regarded as a consequence of primitive collectivistic singing, if one does not prefer to recognize here a characteristic trend of identical ethnic groups.

Examples of responsorial folksong in the second half of the 3rd century are reported in the Babylonian Thalmud (Texts IX, X, XI 3). They exhibit the cooperation of precentor and choir as it is still alive in the East — an evidence of the vital power of these formal structures.

material includes songs performed by two alternating choirs and precentor. Dr. Gerson-Kiwi (who authorized this communication) is going to publish a research paper which will reveal additional interesting features of Eastern musical practice.

[15] S. D. F. Goitein, „Über die Herkunft der palästinensischen Araber", *Almanach des Schocken Verlages auf das Jahr 5697*, p. 92-100. Berlin, 1936.

[16] Gustav H. Dalman, *Palästinensischer Diwan*. Leipzig, 1901.

Similarly, the forms of psalmody exemplified in Thalmudic literature are met again in the synagogal rites of today. In Europe, alternative singing of hemistichs has been abandoned in favour of whole verses sung by precentor and congregation in turn; but Eastern communities have preserved the former custom. Synagogal hymnographers have also made ample use of psalmodic forms like alternating hemistichs, the adaptation of the first line as refrain, or more skilful combinations of these elements.

It is obvious that a certain part of the forms brought forth by synagogal song has found its way into the musical practice of the Church. But a more correct separation of this „Posterity of the Psalms" („Nachleben der Psalmen" — the slogan of a historian of literature) and the legacy of the Hellenistic Near East is desirable. An intimate knowledge and interpretation of Jewish literature of the time may lend the musicologist a hand in solving some problems of early church music.

Tel-Aviv, Israel

APPENDIX: TEXTS AND DIGESTS

Translator's additions in Italics enclosed in brackets

Text I: Thalmud
Mishnah, Tract SUKAH III 10

(*The Mishnah is the fundamental part of both Thalmudes, a record of the previous oral tradition, edited about 200 c.e. by Rabi Y'hudah haNasi and co-workers.*)

a. He who has (*the Psalms of Praise*) recited to himself by a slave, a woman, or a child, responds (*everything*) that they say .... If an adult recites, one responds only „Haleluyah".

b. Wherever it may by customary to repeat (*certain verses*), one repeats, to recite (*them but*) once, one recites once, to say the benediction after (*the precentor*), one says the benediction after (*him*) — everything according to the custom of the country.

Text II: Thalmud
Mishnah, Tract SOTAH V 4

a. On that day (*about 100 c.e., when the severe patriarch Gamliél II. was suspended,*) Rabi Aqivá recited (*this exegesis*): (*The Song of the Sea begins with these words:*) „Then sang Mosheh and the Children of Yissraél this song unto the Lord, and spoke, saying." The Pentateuch does not need to add „saying"; but why it tells us „saying" in the Pentateuch? — Because Yissraél responded to Mosheh singing word for word, just as one recites the Psalms of Praise. Therefore it tells us „saying".

b. Rabi N'ḥemyah (*a disciple of Rabi Aqivá*) says: (*Responding word for word — that is in reality:*) Just as one recites the „Listen, Yissraél", and not as one recites the Psalms of Praise!

Text III: Thalmud
Babylonian G'mará, Tract SOTAH fol. 30 b

(*A less complete recension is extant in the Palestinian G'mará, Tract SOTAH V 4*)

(*The Babylonian Thalmud was concluded in the 5th century; but old oral traditions are often verbally quoted.*)

Our masters taught (*the following old teaching, transmitted outside of the Mishnah*):

a. On that day (*about 100 c.e., see above*) Rabi Aqivá recited: When Yissraél ascended from the sea they desired to sing a song. In what manner did they sing? Just as an adult recites the Psalms of Praise, and one responds to him the headlines: Mosheh said „I will sing unto the Lord", and they said „I will sing unto the Lord"; Mosheh said „for He is highly exalted", and they said „I will sing unto the Lord".

b. Rabi Elièzer, the son of Rabi Yose the Galilean (*a disciple of Rabi Aqivá*), said: As if a child recites the Psalms of Praise, and one responds everything he says: Mosheh said „I will sing unto the Lord", and they said „I will sing unto the Lord"; Mosheh said „for He is highly exalted", and they said „for He is highly exalted".

c. Rabi N'hemyah (*another follower of Rabi Aqivá*) said: Just as a teacher who recites the „Listen Yissraél" in the synagogue in such a manner that he commences (*to recite*) the beginning, and one responds (*together*) with him (*the whole following text*).

d. (*The redactors of the G'marà sum up the above discussion.*)

Text IV: Thalmud
Palestinian G'marà, Tract SUKAH III 10

(*The Jerusalemite or Palestinian Thalmud was concluded ab. 360 c.e.*)

a. He (*Rabi Hiyah bar Abá, Tiberias ab. 300*) told them: .... It is in the presence of distinguished teachers that some say „Blessed be he that cometh", and the others say „in the name of the Lord" (*Ps. 118. 26*), and both of them fulfill their obligation (*of personal prayer*).

b. (*The following fragment is, according to Text V d, an old tradition:*) Rabi (*Y'hudah haNasi*) repeated words therein, Rabi Lèzer ben Partá recited words therein (*but*) once.

Text V: Thalmud
Babylonian G'marà, Tract SUKAH fol. 38 b

(*The following discussion took place about 300 c.e. in the academy of Pumbedithá in Babylonia.*)

a. (*Rabá bar Nahmani, ab. 270-330, interpretes the different kinds of reciting the Psalms of Praise as illustrations of the legal prescriptions concerned.*)

b. (*Hanan bar Rabá, or more probably: Rabá bar Rav Hanan completes the above enumeration by further examples.*)

c. (*Rabá bar Nahmani opposes to the divisions of verses as in Text IV a; Rav Safrá defends this practice.*)

d. It is taught (*as an old tradition outside of the Mishnah*): Rabi (*Y'hudah haNasi, ab. 200*) repeated words therein, Rabi Elàzar ben Partá added words therein.

e. (*This fragmentary remark is also quoted in the tract P'SAḤIM fol. 119 a/b. It was discussed in the academy of Pumbedithá:*) What did he add? — Abaye (*ab. 280-338*) says: He added the repetition of „I will give thanks unto Thee" and what follows (*Ps. 118. 21-24*).

Text VI: Thosefthá
Tract P'SAḤIM 7-9

(*This para-Thalmudic book, concluded in the 3rd century, contains Scholia to and explanations of the Mishnah.*)

a. He who has recited (*the Psalms of Praise*) by his little sons, responds (*together*) with them, just as they respond from where he has responded.

When they came to „Blessed be he that cometh" (*Ps. 118. 26*), he responds together with them „in the name of the Lord"; (*when they have come to*) „We bless you", he responds together with them „out of the house of the Lord".

b. And the Psalms of Praise: One does not abridge them, and one does not add anything.

c. Rabi Elàzar ben Partá recited therein words (*but*) once, Rabi (*Y'hudah haNasi*) repeated therein words.

Text VII: Thosefthá
Tract SOTAH VI

(*A parallel to Text III, harmonizing the contents of the Palestinian and Babylonian Thalmud.*)

Text VIII: M'chilthá
Parshath HASHIRAH 1

(*This book was originally written by Rabi Yishmàél in the beginning of the 2nd century; but its present form dates from the 3rd century. The text resembles the above Text III, with certain changes in the names of the quoted authorities.*)

Text IX: Thalmud
Babylonian G'mará, Tract SOTAH fol. 48a

a. Rav Yosef (*Pumbedithá, died 322/23*) said: Sing men and respond women — an outburst; sing women and respond men — like fire in tow!

b. What is the consequence? This one should be omitted even more than the other.

Text X: Thalmud
Babylonian G'mará, Tract B'RACHOTH fol. 31a

Our teachers said to Rav Hamnuná the Small (*ab. 250-300*) during the wedding feast of Mar, the son of Raviná:

Sing to us, master!
He recited to them:
Woe to us, that we die!
Woe to us, that we die!
They said to him:
And we? What shall we respond (*to such a strange nuptial song*)?
He told them:
Here is the Thorah
and here the Command
to protect us!

XI. Thalmudic Texts

related to the subject of this paper, but being of peripherical importance

1. Mishnah: Moèd Qatan IX. Bewailing the dead, by women: „Inuy" is called a lamentation of all of them at the same time; „qinah" means that one woman sings alone, and the others respond to her.

2. Babylonian G'mará: P'sahim fol. 119a. Rabi Yoḥanan (*Tiberias, died 279*) divided the text of Psalm 118. 21-28 in a manner similar to a cantata text, saying that it had been executed in that way by Dawid, his father Yishay, his brothers, and Shmuél, partly in a responsorial manner, partly in chorus. This is an „Agadah" (*a homiletic myth*) without real background.

3. Babylonian G'mará: Avodah Zarah fol. 24b. Rav Ashi (*352-427*) takes the song „Rejoice, acacia" (*transmitted by Rabi Yitzḥaq the Smith, ab. 300*) for a response or troparion of the people to Mosheh's words (*Num. 10. 35*) at the departure of the Arc. This is a very late source, of a decided homiletic character, and not related to any living custom.

The Hague, Royal Libr Ms 76. F. 3 cover

A DUTCH EASTER PLAY

JOS. SMITS VAN WAESBERGHE

A few years ago an unknown Easter play was discovered at the Royal Library of The Hague. As it appears to be one of the most beautiful plays that have come down to us, it seems worth while to publish both text and music, and add some notes on its history and origin.

I. THE MANUSCRIPTS

Two versions of the play were discovered: one is registered as Ms 76. F. 3, the Maastricht Easter play (Ms A), the other as Ms 71. J. 70, the Egmond play (Ms B): for the sake of convenience the two versions will be jointly referred to as the „Dutch" Easter play.

The Easter Play of Ms A

The first part of this play is wanting; the rest is written on two folia, of which the reverse side was originally left blank; it dates from the late 12th or early 13th century. From the remaining part it may be inferred that the play originally covered three folia. The two extant leaves, to be referred to as fol. *a* and fol. *b* have had a chequered existence. In the sequence *b-a* they were first used as fly-leaf and first leaf of an *Evangeliarium*. A considerable time later, probably in the 15th century, this *Evangeliarium* had a dozen folia added to it. These were inserted between *b* and *a*, so that in a subsequent numbering of the leaves *b* became fol. 1 and *a* fol. 14r. It was probably in this second binding-operation that *a* had its edges cut in such a way that a few words and some music rubrics were lost.

The *Evangeliarium* is mainly made up of the gospels for the Sundays and Holidays of the ecclesiastical year. Several of them have a full musical notation, e.g. the gospel for Our Lady's Nativity (8 September); this is likewise the case with the *Passio* and the *Exultet*.

The volume must have been in actual use in the 16th century, for in the *Exultet* the name „imperator Carolus" (Charles V, 1519-1556) is inserted; a later hand added the gloss „et rege nostro philippo", i.e.

Philip II of Spain (1556-1598); at the commemoration of the reigning pope there is the marginal gloss „Pio", referring to Pius IV (1559-1565) or Pius V (1566-1572).

From its contents the *Evangeliarium* must have been written for use in a church served by the secular clergy, for among the commemorations there is a prayer for the bishop *pro episcopo nostro* with the name erased, while the word „abbot" is altogether wanting.

The special treatment given to the gospels of Our Lady suggests that it was composed for use at a church dedicated to Our Lady: the gospels are clearly intended for use on high feastdays, more especially on 8 September.

It is worth noting that the first gospel of the whole series is the gospel of the first mass on Christmas, and that Maastricht was within the jurisdiction of the episcopal see of Liége, where up to 1333 the ecclesiastical year opened with the first mass on Christmasday.

A last point to note is that at Maastricht there are two principal churches, St. Servatius' and Our Lady's church; but from the outset St. Servatius is ruled out as a possible owner, because the series of gospels as arranged in the *Evangeliarium* does not correspond to the calendar of feasts observed at that church.

Ms A, then, furnishes no direct clue to its provenance. But there is another Ms volume, also at the Royal Library at The Hague and registered as Ms 71. A. 13, that may throw some light on this obscure question.

Before entering upon this point it will be well to recall the fact that the *Evangeliarium* we are discussing just now is bound between two folia, on which the Easter play, the main subject of the present discussion, is written. Now there can be no two opinions as to whether a text together with its binding belong to one and the same institution, and that ownership of either implies ownership of the whole. At the moment we are not discussing the authorship nor the penmanship of the texts; we are trying to find out who was the owner of the bound volume containing the *Evangeliarium* and the „Dutch" play, and registered at The Hague as Ms 76, F. 3, and by whom it was used.

To take up our argument, there is a *Liber ordinarius ecclesie beate Marie Trajectensis Leodiensis dijocesis* (Royal Library of The Hague, Ms 71. A. 13). This manual has the following rubric for Easterday on fol. 39v-40r: „Quibus [i.e. Matutinis] finitis persone constitute et ordinate per cantores facient visitationem sepulchri sicut consuetum est in

ecclesia. Et post visitationem peregrini recipient sudarium a Maria Magdalena, et ante chorum stantes et in altum levantes ostendunt eum populo in signum resurrectionis xpi" [1]. The rubric introduces no novelties; it prescribes a ceremony that has been observed in Our Lady's church from time immemorial, „sicut consuetum est in ecclesia". But what is very new to the modern reader is to find that in this *Visitatio Sepulchri* the *peregrini* are mixed up. For *peregrini* in medieval dramatic representations of the Easter events is the exclusive appellation of the two disciples of Emmaus. In this rubric, therefore, we find the *peregrini* mixed up with the performance of an Easter play on Easter day together with Mary Magdalen and the other women. This is very remarkable. There are numbers of plays on the events of the *Visitatio Sepulchri*, but the *Peregrinus* is not tied up with any of them, as is done in this rubric. This was a cause of wonder to the student, but it was left at that [2].

The discovery on the binding of the *Evangeliarium* has changed the situation. It has revealed an Easter play with the developed form of the *Visitatio Sepulchri*, but one that has the *Peregrinus* interwoven in its structure. It has for its sixth scene the meeting of Our Lord with the two disciples of Emmaus, the *peregrini*, giving the text, the music and the rubrics of the *Peregrinus*, while the *peregrini* stay on the scene and perform their part in the next and final scene, the *Apotheosis*.

This is absolutely new: on the one hand the *Liber ordinarius* clamours for a unique play, which is nowhere to be found among the numerous Easter plays; on the other hand we have here an Easter play of the exceptional kind demanded by the *Liber ordinarius;* a play, moreover, which on the strength of its contents must be assigned to a church of Our Lady. This play, then, and no other, solves the puzzles set by the rubric. As long, then, as no other solution is offered — and there is not the shadow of one — it seems to be a fair, if provisional presumption, that the play which we have called the Maastricht play, is the one the rubric of the *Liber ordinarius* has in view, and that this play, therefore, belonged to Our Lady's church at Maastricht, this being the only place where it was performed [3].

[1] *Cf.* W. Wybrands, „Opmerkingen over het geestelijk drama hier te lande in de middeleeuwen", *Studiën en bijdragen op 't gebied der historische Theologie* III (1876), 201 n.

[2] *Cf.* Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, t. I, Oxford 1933, 452ss., 688; E. A. Schuler, *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Kassel-Basel 1951.

[3] *Cf.* J. Smits van Waesberghe, *Muziek en Drama in de Middeleeuwen*, Amsterdam 1943, 87 *ss.*

Even the cursory remark in the rubric, „sicut consuetum est in ecclesia", which points to immemorial usage, finds confirmation from the state in which the parchment was found on its discovery: a copy in disuse of the play in a 12th-century hand and deemed only good enough to serve as binding material in the 15th.

The musical notation in the Ms does not yield any result relevant to our present inquiry. It is a mixture of German and Metz elements, in which the former dominate; for the *clivis* both the Metz form and the St. Gall (German) form are erratically used; neither the text nor the melody supply any hint as to the motive of the choice. Such amalgam of notation is found in comparatively rare instances. As far as their origin is known such Mss derive from the Low Countries; thus there are London B.M. 18031-2 from Stavelot (saec. XIII 1/2) [4], Liége Univ. Libr. 12 (saec. XII) [5], Darmstadt 1988 from St. James's abbey of Liége (saec. XII 1/2) [6], *Missale* from Jutphaas near Utrecht (saec. XIII) [7] and Rome, Bibl. Vat., Vat. lat. 10645 fol. 72-79 (saec. XII 1/2) [8]. The musical notation, the melodic variants or the rubrics in no way suggest Maastricht as the most likely place where the play was composed or even written out: this may or may not have been the case [9].

As a matter of fact, however, Maastricht about this time, *c.* 1150-1250, was passing through a period of prosperity in trade, industry and arts; and that music shared in the high tide of culture may be inferred

[4] *Cf. Paléographie Musicale* (= *P.M.*) III, pl. 131; A. Mocquereau, *Le Nombre Musical* t. I (Rome, Tournay 1908) 136 fig. 25; *The musical notation in the Middle Ages* (London 1890) pl. 13.

[5] *Cf.* A. Auda, *La Musique et les musiciens de l'ancien pays de Liége*, Brussels-Paris-Liége 1930 pl. IV c.c. p. 37 *s.*

[6] *Cf.* R. Steglich, *Die Quaestiones in Musica*, Leipzig 1911, 98 *s.*

[7] *Cf. P.M.* III pl. 134.

[8] *Cf.* H. M. Bannister, *Monumenti Vaticani*, Leipzig 1913, 167 b, nr 564, pl. 113; „Una notazione aliquanto simile si vede in *P.M.* III tav. 131-137, tutti mss. provenienti dai Paesi Bassi, o dal versante occidentale del Reno, e specialmente in *P.M.* tav. 131 (cioè Museo Britannico ms. add. 18031, ms. di Stavelot....)", *ibid.* 167.

[9] Only familiar melodies can furnish melodic variants that are helpful in tracing the origin. The final antiphon „Surrexit dns de sepulchro" has an exceptional intonation (not found in Ms B), which recurs in the *Rituale* of Thorn (near Roermond and not far from Maastricht). This *Rituale* is a 17th-century transcription of a Ms of the 13th or 14th century, now in the State Archives of Limburg at Maastricht. With a variation on the syllable „de" (*fa-mi* instead of *sol-fa-mi*) the same intonation is heard in the Easter play of the abbey St. Bénoit-sur-Loire at Fleury (*cf.* E. de Coussemaker, *Drames liturgiques du moyen-âge*, Paris, 1860, p. 185). The lack of published musical parts of Easter plays bars all comparative study.

The stage directions of this play are original. The rubric of scene VI has the unusual word „cocem": „Tunc Salvator.... habens cocem hispidum". The author has derived this word from the middle-Dutch *cot, cote*, or the French *cote, cotte* or the latin *cotta*, d.e. woollen cloak; by „cocem hispidum" a long rough woollen cloak is indicated.

from the fact that such a famous musician as Franco of Cologne [10] accepted a canonry there, and that the Cantor in the two collegiate churches, St. Servatius' and Our Lady's church, took precedence of all other officials and was next in rank to the dean of the chapter.

The front cover of the *Evangeliarium* has a bone *tabula* artistically carved, which recalls the well-known *tabula* carrying the effigy of Bishop Notger of Liége. It might well be a product of Maastricht, where ivory carving in the 10th-11th century had reached a high degree of perfection [11].

The Easter Play of Ms B [12]

Ms 71 J 70 of the Royal Library at The Hague contains the same Easter play in its *Hymnarium* fol. 163v-170r. Fortunately it gives the complete text; the rubrics on the other hand are abridged to a mere mention of the acting characters.

The *Hymnarium* dates from the 15th century and must be a copy of an older Ms of the same church. The usual title of an Easter play, which is *Visitatio Sepulchri*, is here replaced by „Visitatio Marie Magdalene". This may be reasonably explained by the fact that Mary Magdalen is the outstanding character among the human actors of the play, and because the fourth scene, the *Visitatio Mariae Magdalenae* in the strict sense, forms the dramatic climax of the whole play, apart from the liturgical climax at the end. It is just possible that the cause must be sought in the great honour in which Mary Magdalen was held at the church to which the *Hymnarium* belonged. This would also account for an earlier ceremony observed in the refectory or the chapter-house on Maundy Thursday, at which a couple of antiphons and a responsory are sung, all of them concerned with Mary Magdalen. They are:

fol. 162r „Accessit ad pedes ihesu peccatrix mulier Maria et osculata est (fol. 162v) et lavit lacrimis et tersit capillis et unxit ungento.

fol. 162v Dimissa sunt ei peccata multa quoniam dilexit multum. Emit Maria preciosum ungentum et unxit pedes domini, repleta est tota domus (fol. 163r) miro odore; indignati sunt omnes qui videbant eam et dicebant: ut quid perditio hec; poterabit hoc venumdari et dari pauperibus.

[10] *Cf.* Jos. Smits van Waesberghe, *La vie musicale à Liége, à Maastricht et Rolduc*, Address delivered at the „Congrès de l'association française pour l'avancement des sciences", Liége 1941.

[11] *Cf.* A. Kessen, *Publications .... de Limbourg*, XII (1906) 1 *s*; G. W. A. Panhuysen, *Studien over Maastricht in de dertiende eeuw* (diss.).

[12] I wish to thank Dom J. Hof O.S.B. of Egmond for his kindness in bringing this Hymnarium to my notice and supplying me with many data concerning it.

fol. 163r Bonum opus operata est in Me, nam semper pauperes habetis vobiscum, Me autem non (fol. 163v) semper habebitis. Indignati."

This semi-liturgical commemoration of Mary Magdalen's memorable washing of the feet of Our Lord is immediately followed, in the Ms, by the *Visitatio Marie Magdalene*. It is quite possible, therefore, that the choice of the title was prompted by the veneration in which Mary Magdalen was held.

Among the contents of the *Hymnarium* is a hymn on St. Adelbert, on which Dreves bases his opinion (Analecta hymnica XXIII, 104) that the work derives from the abbey of St. Adelbert at Egmond (North Holland). The inference is right, but there are stronger arguments than the mere presence of a hymn on St. Adelbert among the collection.

1. The saints commemorated in this *Hymnarium* clearly relate the compilation to the diocese of Utrecht. The feast of St. Lebuinus is usually on 25 June, but here it is removed to make room for St. Adelbert; from which it is clear that St. Adelbert took liturgical precedence of St. Lebuinus at the church for which this *Hymnarium* was composed. This could only be a church where St. Adelbert was specially honoured, in other words, the patron saint of the church.

2. In the *Litaniae prolixiores* of the *Hymnarium* St. Benedict is commemorated with a four-line verse; a sufficient indication that it was meant for use at a Benedictine abbey:

„Summe Dei cultor, monachorum rector et abbas,
O Benedicte sacer, atque benigne pater,
Istud cenobium, cetumque tibi famulatum,
nostraque sanctificans, cuncta tuere simul."

3. In the series of commemorations of these *Litaniae* St. Adelbert follows immediately after St. Benedict and this in a very special way:

„Doctor Adelberte, sint omnia prospera per te,
et nobis famulis, tu miserere tuis."

A *Hymnarium* with these characteristics can only owe its origin to the Benedictine abbey of St. Adelbert at Egmond.

We shall return later to the question of the composition of this Easter play at Egmond. It is enough to point out here that from its very beginning *c.* 950 Egmond was a very important cultural centre of the north-western part of Europe with music as one of its interests: Archbishop Egbert of Trier (977-993) presented the abbey with „boecius

de aritmetica et musica in uno volumine", and Adalardus, who became abbot in 1105 „scribi fecit .... musicam Guidonis" [13].

II. AN ESTIMATE OF THE DUTCH EASTER PLAY; ITS PROVENANCE

To form a reasoned estimate of what, for convenience' sake, we shall go on calling the „Dutch" Easter play, it will be necessary to make a comparative study of the three hundred odd texts on the same subject, published by Karl Young (The Drama of the Medieval Church, Oxford 1933). This study will reveal in the first place what parts are not found in those texts; in the second place a closer study of such parts may possibly supply hints and clues directing the student in his efforts to trace the origin of the play. This scrutiny will at the same time be helpful towards a just estimate of the play among the numerous dramatic productions of the Middle Ages on the Easter events narrated in the Bible.

We first subjoin a survey of such relations as exist between the Dutch play and other similar productions.

I. *Emptio aromatum*

1. „Omnipotens .... miserrime"
   Zwickau saec. XVI [14]
   facient *pro* faciemus Ripoll saec. XII [15]
   faciunt *pro* faciemus Tours saec. XII [16]
   Angelorum .... miserrimae *om* Narbonne saec. XV(?) [17], Prague saec. XIV [18]

1a. „Heu! Quantus est noster dolor!"
   Zwickau, Ripoll, Tours,
   dolor noster Narbonne
   om Prague

2. „Amisimus .... solatio"
   consilium *pro* solatio Tours
   redempcio *pro* solatio Zwickau
   iste nobis erat subsidium *pro* Ipse .... solatio Ripoll
   Jesum .... solatio *om* Narbonne, Prague

3. „Sed eamus .... redemptio"
   quo possimus corpus inungere; non amplius posset putrescere Ripoll
   ut hoc corpus possimus ungere, quod numquam vermes possint comedere Tours

[13] H. G. Kleyn, De Catalogus der boeken van de abdij te Egmond, in: *Archief voor Nederlandsche Kerkgeschiedenis* II (1887), 41, 154.

[14] Young I, 670.
[15] Young I, 678.
[16] Young I, 439.
[17] Young I, 285.
[18] Young I 618.

Quo Dominum . . . . redemptio *om* Narbonne
unguentum . . . . redemptio *om* Indersdorf saec. XV [19], Prague
de quo bene . . . . sacratum (*cf.* No 4) *pro* Quo Dominum . . . . redemptio Zwickau

4. „Huc proprius . . . . sacratum"
Delft 1496 [20]
et unguentum . . . . emite; aliter nusquam portabitis Benediktbeuern (Carm. Bur.) saec. XIII [21]
Venite, si complacet emere
hoc unguentum, quod vellem vendere,
de quo bene potestis . . . . sacratum.
Mulieres, michi intendite.
Hoc unguentum si vultis emere,
datur genus mire potentie. Tours
(*cf.* No 3 Zwickau)

5. „Dic tu nobis . . . . dabimus"
Dic nobis tu *pro* tu nobis; dederimus *pro* dabimus Tours
pro quanto dederis *pro* quod tibi dabimus Benediktbeuern

6. „Hoc unguentum . . . . portabitis"
Tours, Ripoll
inde *pro* unquam Delft
Hoc ungentum si vultis emere (*cf.* No 4)
auri talentum michi tradite;
aliter nusquam portabitis Benediktbeuern

II. *Planctus Mulierum*

7. „Heu! miserae . . . . Salvatoris"
Rouen (ad usum ecclesiae Siculorum) saec. XII [22], St Benoît-sur-Loire at Fleury saec. XIII [23], Barking (near London) 1363 [24], Dublin saec. XIV 2 Mss [25]
redemptoris *pro* Salvatoris Tours saec. XIII [26]

8. „Heu! Redemptio . . . . sustinuit"
Fleury, Tours, Nürnberg saec. XIII [27], Münster (?) saec. XIV/XV [28]
sustinuit paciens Zwickau saec. XVI [29]
Ut . . . . sustinuit *om* St Gall saec. XV [30]
Israel . . . . sustinuit *om* Havelberg saec. XV [31]
(8) Heu! Redemptio Israel
Ut quid taliter agere voluit!
(9) Heu! Consolatio nostra,

[19] Young I, 332.
[20] Young I, 682; melodias edidit Jos Smits van Waesberghe, *Muziek en Drama in de Middeleeuwen*, Amsterdam 1943, 64.
[21] Young, I, 435.
[22] Young I, 269.
[23] Young I, 666.
[24] Young I, 382.
[25] Young I, 348.
[26] Young I, 441.
[27] Young I, 398.
[28] Young I, 664.
[29] Young I, 671.
[30] Young I, 667.
[31] Young I, 668.

Ut quid mortem sustinuit! Rouen, *in ordine* 8 *post* 9 Dublin
Heu! Consolatio nostra. Heu! Redemptio Israel. *alia verba om* Barking

9. „Heu! Consolatio .... voluit!"
Fleury, Tours
(Rouen, Dublin, Barking *cf.* No 8)

10. „Iam iam .... sanctissimum"
Fleury, Tours, Dublin, Barking
dilecti *om* Benediktbeuern (Carm. Bur.) saec. XIII [32]

11. „O Deus, quis .... monumenti?"
Rouen saec. XII and XIV [33], Jerusalem 1160 [34] and saec. XIV [35], Benediktbeuern, Tours saec. XIII [36], Toul saec. XIII [37], Fécamp saec. XIV [38], Troyes saec. XIV [39], Paris (Sainte Chapelle) saec. XV [40]
lapidem monumenti *om* Rouen saec. XII [41]
Eya! Quis revolvet .... monumenti Barking
In textu ordinario desunt verba O Deus; in Visitationibus Sepulchri Germanicis saepe legitur Quis revolvet nobis lapidem quem tegere sanctum cernimus sepulcrum

12. „Ecce lapis .... coopertus"
Rouen saec. XII [42], Tours

III. *Visitatio Sepulchri*

13. „Venite(*ter*).... Dominus"
Nolite timere vos; dicite (Quem queritis ....) Rouen saec. XII [43]
Venite, venite. (Jhesum Nazarenum ....) Mont St. Michel saec. XIV [44], Coutances saec. XV [45]
Venite, venite, et nolite timere vos. (Quem queritis ....) Paris (Sainte Chap.) saec. XV [46]
Venite, venite, venite. Nolite timere vos; dicite (Quem queritis ....) Tours saec. XIII [47]

14, 15. *Est textus usitatus*

16. „Non est hic .... posuerunt eum"
Textus ordinarius Non est hic, surrexit sicut praedixerat; ite nunciate quia surrexit de sepulchro (dicentes). Venite et videte locum ubi positus erat Dominus. *vel* Non est hic, surrexit enim sicut dixit; venite .... positus fuerat. Non est hic, surrexit sicut predixerat. Venite .... Dominus. Ecce locus ubi posuerunt eum Rouen saec. XII [48]
Venite et videte locum ubi posuerunt eum, alleluia, alleluia St. Gall saec. XVI [49]

[32] Young I, 436.
[33] Young I, 269, 600.
[34] „It is a French liturgical observance brought to Jerusalem by the Crusaders". Young I, 262.
[35] Young I, 591.
[36] Young I, 442.
[37] Young I, 265.
[38] Young I, 264.
[39] Young I, 291, 615.
[40] Young I, 287.
[41] Young I, 270.
[42] Young I, 270.
[43] Young I, 270.
[44] Young I, 373.
[45] Young I, 409.
[46] Young I, 287.
[47] Young I, 442.
[48] Young I, 270.
[49] Young I, 581.

17. „Recordamini . . . . quia surrexit"
Origny-Sainte-Benoîte (near St. Quentin) saec. XIII-XIV [50]
Textus ordinarius Non est hic quem queritis, sed cito euntes nuntiate discipulis eius et Petro quia surrexit Jesus (*cf. etiam* No 44). *vel* (venite . . . . positus fuerat) et euntes dicite . . . . quia surrexit. *Haec ultima lectio invenitur in* Dublin saec. XIV [51], Tours saec. XIII [52]; *supponenda est in* Rouen (quo fortasse etiam, sed separatim invenitur prima pars „Recordamini . . . . resurgere") saec. XIII-XV [53], Mont-St-Michel saec. XIV [54]
18. „Vultum . . . . nunciate"
Tours
suis *om* St.-Benoît-sur Loire (Fleury) saec. XIII [55]
19. „Galileam . . . . festinate"
Tours
adite *pro* abite St.-Benoît-sur-Loire

IV. *Visitatio Mariae Magdalenae*

20. „Ardens . . . . Dominum meum"
Laon saec. XIII [56], Tours saec. XIII [57], Xanten 2 Mss saec. XV [58]
Fleury saec. XIII [59], Origny-Sainte-Benoîte (near St. Quentin) saec. XIII-XIV [60], Saintes saec. XIV [61]
21. „Quaero . . . . posuerunt eum"
Tours, Fleury, Origny, Saintes, Xanten; *supponenda est in* Laon
22. „Me miseram, quid agam"
quid agam *om* Coutances saec. XV [62]
Me misera(*ter*), quid agam? Heu tristis, quid dicam? Tours
23-29. „Mulier quid ploras? . . . . Deum Vestrum. Alleluia"
Inveniuntur in multis codicibus, sed semper cum variationibus, interpolationibus, omissionibus vel alio ordine. Minime discrepant a lectione citata Rouen saec. XIII-XV [63], Benoît-sur-Loire (Fleury) saec. XIII [64], Barking 1363 [65], Klosterneuburg saec. XIII [66]

V. *Visitatio duorum Discipulorum*

30-32. „Victimae Pascali . . . . Regnat vivus"
Textus ordinarius

VI. *Visitatio Peregrinorum*

38-43. „Qui sunt . . . . in via. Alleluia"
Cum textibus intercalatis post 41 *et* 42 *in* Beauvais saec. XII [67], Rouen saec. XII [68], Rouen saec. XIII [69], Benediktbeuern (Carm. Bur.) saec. XIII [70], St.-Benoît-sur-Loire (Fleury) saec. XIII [71], Saintes saec. XIV [72]

[50] Young I, 416.
[51] Young I, 349.
[52] Young I, 442.
[53] Young I, 371.
[54] Young I, 373.
[55] Young I, 396.
[56] Young I, 302, 620.
[57] Young I, 444.
[58] Young I, 269, 598.
[59] Young I, 395.
[60] Young I, 416, 684.
[61] Young I, 599.
[62] Young I, 409.
[63] Young I, 371, 660 f.
[64] Young I, 395.
[65] Young I, 383.
[66] Young I, 427 f.
[67] Young I, 467.
[68] Young I, 459, 477.
[69] Young I, 461.
[70] Young I, 463.
[71] Young I, 471.
[72] Young I, 453.

VII. *Apotheosis*

44. „Cito . . . . Dominus. Alleluia"
Winchester saec. X [73], Treves saec. XIII [74], Raitenbuch 1431 [75]
dicite . . . . Alleluia *om* Treves saec. XV [76]
quia . . . . Alleluia *om* Haarlem-Utrecht saec. XIII [77], St. Emmeran saec. XIV [78]
Cf. Nr. 17
45. „In Galilea . . . . vobis. Alleluia"
(Jhesum videbitis) Haarlem-Utrecht
46. „Eamus nunciare . . . . accessimus"
(accepimus) Rouen saec. XII
47. „Surrexit . . . . in ligno. Alleluia"
Est textus ordinarius

For a detailed study of this plentiful material we shall first consider each scene by itself.

I. *Emptio aromatum.* In sections 2, 3 and 5 the Dutch play has variants not found elsewhere. Only the Tours text has all the verses, but they contain remarkable variants, the result of extensive interpolations. One gets an impression that it is a later elaboration of an original text, the same as the one that served the writer of the Dutch play. Only, the Dutch play is without these interpolations and has an arrangement of verses of its own: in this the Dutch play stands alone.

II. *Planctus Mulierum.* As in I this scene is found elsewhere but never free from interpolations. Tours alone has all the particulars lavishly interpolated, which would point to the conclusion already suggested in I, that the two plays draw on the same source.

In the Sicilian liturgy from Normandy (Rouen) only § 10 is wanting, but there are variants in § 8 and 9. Barking has about the same variants; it lacks § 12, which is transmitted only in two plays (Tours, Rouen). Fleury is the only one that has § 7-10 unaltered.

III. *Visitatio Sepulchri.* The version of § 13 is found in no other play; Tours has the nearest approach. There are but three other plays that furnish any material for comparison with § 13. Sections 14 and 15 are of a general nature and may be passed over; § 16 is original. Section 17 is only found back in the *Ludus Paschalis* of Origny; perhaps also in Rouen, but it has fallen into two separate parts. The

[73] Young I, 254. [74] Young I, 281. [75] Young I, 253. [76] Young I, 252.
[77] Young I, 319; *cf.* B. Kruitwagen, *Catalogus v. h. Bisschoppelijk Museum te Haarlem* p. 3-5 (Missale of the episcopate of Utrecht). [78] Young I, 256.

closing words resemble Tours, Dublin, also perhaps Rouen and Mont-St. Michel, but the context differs. Numbers 18 and 19 turn up only in Tours and Fleury. These two plays by the way are of a wearisome length and of a rambling construction; by the side of them the Dutch play by its restraint and balance makes comfortable reading.

IV. *Visitatio Mariae Magdalenae.* In no arrangment of scenes is this scene given the place it has in the Dutch play. This is surprising, since the placing is perfectly natural and unstudied: in fact it is so natural that it might have served as a model and made the Dutch play into a sort of prototype and classical example; this did not come to pass, as the transmitted texts are there to testify: no opinion is offered to explain the cause.

From the manner in which the texts of § 20 and 21 have reached us, it would seem that those parts originally served to wind up the *Planctus*-scene as an introduction to the *Visitatio Sepulchri* (III). The author of the Dutch play has had the happy idea of joining the two together as an introductory to the Magdalen-scene. He thus gave proof of his dramatic sense, since those verses form an admirable introduction to the dramatic climax of the scene that is coming.

Since from the foregoing the Tours play claims special attention, it must be remarked that only Tours has § 20-25; strangely enough § 26-29 are entirely wanting, though it is these verses that bring the *dénouement.* The inferiority of the Tours play derives from its irregular sequence and excessive interpolation. Applying the sectional numbering here used Tours has: 22, 23, 24 [. . . .] 20, 21 [quem queritis].

The play from the convent of Origny-Sainte-Benoîte near St. Quentin has a text that is nearest to the Dutch play; its order is: 22, 23; *Noli flere Maria, Alleluia; resurrexit Dominus alleluia;* 22, 21; [8 stanzas in the vernacular]; 23-29 (. . . . *ascendi ad Patrem meum*). This reading of § 29 is found nowhere else; analogous texts insert „et Patrem vestrum" after „ad Patrem Meum".

V. *Duo discipuli.* The customary sequence offers no subject for discussion.

VI. *Peregrini.* No Easter play has transmitted this scene as an integral part of the *Visitatio Sepulchri;* everywhere it is acted on its own [79], whether or not in connection with the scene of St. Thomas; its

[79] *Cf.* the titles of the known versions of the Peregrinus-plays: De *Peregrino,* Versus ad faciendum *Peregrinum,* Ordo ad *Peregrinum,* Officium *Peregrinorum* (*cf.* Young, I, 688).

performance took place at Vespers on one of the days of Easter week. Only seven Mss have it.

The Easter play was acted on the morning of Easter day after Matins. It argues shrewd insight into the essence of drama for the composer to use three longer and slower scenes to lead up to the dramatic climax of the fourth scene and to conclude with three shorter and more emotional scenes that find their *dénouement* in the liturgical climax at the end. Dramatic constructions of this kind are to be found on a far larger scale in the classical drama of later times.

The author wisely did not include the Thomas-scene in his play; he would have disturbed the balance. After the dramatic climax of the scene between Christ and Magdalen the two short scenes of the *Discipuli* and *Peregrini* mark and stress the psychical change in the drama; hence the alleluias; tension is high; the *dénouement*, the *Apotheosis*, is imperatively demanded; another scene would have dulled the liturgical outburst of joy.

The same may be said of the supper scene of Emmaus, which is the regular completion of the *Peregrinus*, but is omitted here, clearly because of its retarding effect. The author omits all descriptive or narrative parts of the biblical texts, such as: „Cum autem appropinquarent castello . . .", „Et intravit cum illis. Et factum est dum recumberet cum eis . . . ."; but he holds fast to whatever has the life of the spoken word. It is on the same principle that the absence of the Peter-John scene may be explained. It is all narrative: the two of them running to the sepulchre, John reaching it first but delaying his entry till Peter should arrive. The scene was in favour with dramatists and widely current, but the main text was always the narrative antiphon: „Currebant duo simul, et ille alius discipulus . . . ." Apparently this did not appeal to our author and he skipped the whole scene. All these traits give an impression of a remarkable dramatic talent.

Even at this stage of our study, when the closing scene, the *Apotheosis*, is still to come, it is clear that the play is entitled to be classed as an original production, not for its scenes, but for its method of selection and its choice of texts. The resulting series of scenes are so well and so aptly knit that they betray in the author a special gift for the construction of musical drama. Among all the Easter plays published there is not one that can boast the restraint and the balance of the Dutch play. Besides being original it is one of the most beautiful, if not the most beautiful, among the numerous productions in this *genre* of dramatic art.

VII. *Apotheosis.* This scene is nowhere met with, at least with these texts and in this sequence. Sections 44, 45 and 46 are not found elsewhere; § 46 only in the sicilian liturgy of Normandy (Rouen); § 45 in a *Missale* of the diocese of Utrecht; § 44 in the Utrecht *Missale*, the 10th-century *Troparium* of Winchester and some German Mss. Young calls the Easter play of the *Missale* „a somewhat exceptional version of the thirteenth century" (I, 319). In this he was probably prompted by the fact that § 44 was only found in the Winchester Ms and a few German ones, while § 45 occurred nowhere else; this last text is now found in the Dutch play. The Utrecht *Missale* by the way betrays some influence from German dramatic productions. Since § 45 only occurs in the Utrecht play and the Dutch play, the question arises as to which depends on which. Seeing that § 44 is found in several German Mss, while § 45 is not, there is greater probability that the latter depends on the former; the possibility, however, remains that a still older Dutch source may have served both authors. However this may be, the two texts 44 and 45, being distinctive of two Dutch plays, suggest a Dutch source.

This is a conclusion of some importance, for it is derived from the contents of the play, and its weight can now be added to the fact that the play is found only in Dutch Mss, namely of the two churches at Maastricht and Egmond. We have thus a firmer ground to stand on in the inquiry about the origin of the play, which is going to occupy us in what follows.

The Egmond play is found in a 15th-century *Hymnarium;* the version dates from about 1200. It seems unlikely that a Benedictine abbey in the 15th century would take over a full-blown play from a secular church such as Our Lady's church at Maastricht. Moreover the *Hymnarium* proves to be a copy of an older *Hymnarium* that has been lost. It would seem to be safe therefore to presume that in Egmond there was an age-long tradition to perform a play at Easter, as there was in hundreds of churches throughout western Christianity. We would therefore suggest, as a working-hypothesis, that Maastricht had its play from Egmond.

To start our inquiry as to the provenance of the text of the play we have singled out and collected all such texts (apart from § 44 and 45) as are not found, or but rarely found, in other Easter plays; in other words, all such points as seem characteristic of the Dutch play. We then find that whatever there is of suggestion or reminiscence points

all one way, namely in the direction of the great centre from which the liturgical Easter play was mainly disseminated, Normandy [80]. In its contents the Dutch play approaches most to the rambling play of Tours, which was clearly composed under Norman influence. The same holds for the Fleury composition. The Dutch play is also specially related to the Rouen liturgy in Sicily and such texts as directly belong to Rouen.

It is a far cry to seek for a connection between Egmond and Normandy, but there is a half-way house in Flanders. The Norman sphere of influence in its expansion northward included Belgium, where the important abbeys of St. Peter and St. Bavo were situated. Now there are grounds, not yet historically established, for considering this St. Peter's abbey near Ghent as the cradle of the liturgical drama. Should this prove a fact, the link between Normandy and Egmond is at once established. For about 950 the Count of Holland had some monks over from Ghent, probably from St. Peter's abbey, to begin the establishment that was to grow into the famous Egmond abbey. In the course of the 12th century, the palmy days of the liturgical play, the time also when the Dutch play took shape, two monks from St. Peter's became abbots of Egmond abbey. At an early date, therefore, under the influence of the *Consuetudines* of the Ghent abbey, the monks of Egmond must have become acquainted with the liturgical drama. It is not a rash inference to think that thus *via* Ghent Egmond came into touch with the sources of a full-sized Easter play. This discussion, then, has made it probable that the play sprang from the mind of a native or resident of the Low Countries. That he was an inmate of Egmond abbey is perhaps suggested by the nexus between the Magdalen celebration on Maundy Thursday and the *Visitatio Marie Magdalene* on Easter morning.

An Easter play (or perhaps better a *Ludus Paschalis*) was performed at Delft in 1496; it is much regretted that the only part transmitted to us are the four stanzas (together with the music) of the *Unguentarius*, here called Physicus. Two of these are also found in the Dutch play, as good as unaltered; with considerable variants they also occur in the *Carmina Burana* and the Tours play; one of them turns up in Ripoll. The Delft play may therefore have borrowed its text, or part of it, from the Dutch play. This is all that can be said of that perform-

[80] *Cf.* E. A. Wright, *The Dissemination of the Liturgical Drama in France*, Diss. Bryn Maur, 1930; H. H. Knippenberg, „Kende Egmond reeds vroeg liturgische spelen?" in *Studiën* LXXI (1939), 154 ff.

ance. By the town-accounts of 1496 the *Ludus Paschalis* was a large-scale affair and, as was the way in the Middle Ages, such things used to have a long tradition behind them.

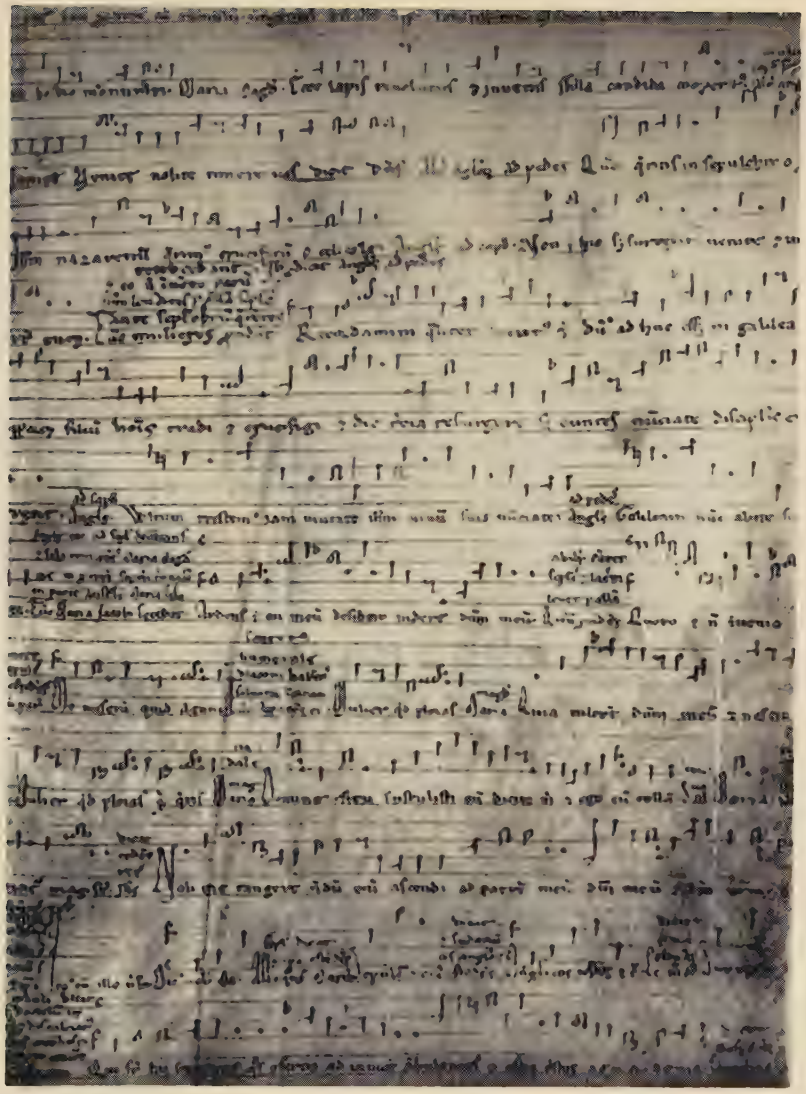
At the beginning of this article we proposed to call the subject of this study „the Dutch play", for the sake of convenience. In the course of the discussions it has become apparent that the play is original in its construction and to be traced to a Dutch source; that for three centuries (*c.* 1200-1500) it was regularly performed at Maastricht; that there are good grounds for admitting its performance at Egmond abbey, and even (in a later and more extended version) at Delft. This being the case it is no longer for the sake of convenience that the name „Dutch play" should be applied to it. The historical grounds just mentioned invite the name „Dutch play" to distinguish the Ms registered at the Royal Library at The Hague as Ms 76 F 3. It is one of the finest specimens in the extensive literature of Easter plays.

Amsterdam.

III. TEXT AND MUSIC OF THE DUTCH EASTER PLAY

In this edition of the two readings of the Easter play the following points should be noted:

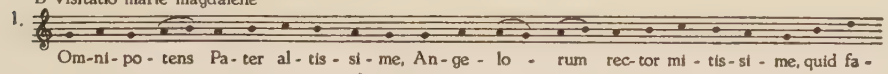
1. The musical notation of the Egmond play (MS *B*) has only plain neumes. In the Maastricht play (MS *A*) some ornate neumes occur, which are distinguished as follows:
   a. *bistropha, i.e.* two notes are placed over one syllable.
   b. *quilisma*, indicated by a mordent-mark.
   c. *liquescens*, indicated by a horizontal square bracket between two notes.
   d. The German *clivis* (inverted *u*) and the angular *pressus*-form of Metz are both used in the MSS. The printed text uses a normalized *clivis*.
2. The spelling of the text is not normalized, but printed *literatim*. The interpunction is by the editor.
3. The mark [*A*♭] indicates that ♭ is wanting in Ms *A*, not in Ms *B*.

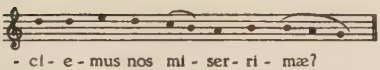


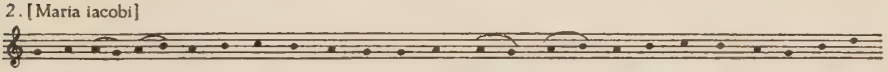
The Hague, Royal Libr. Ms 76. F. 3 fol. 14 r

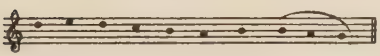
A - The Hague, Royal Libr. Ms 76.F.3 Evangeliarium of Maestricht fol.3 (fly leaf) and fol.14r
B - The Hague, Royal Libr. Ms 71.J.70 Hymnarium of the abbey St Adalbertus of Egmond fol.163v-170r

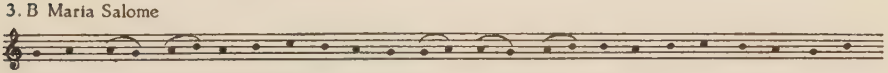
I. Emptio aromatum. Deest in A; B fol. 163v-164v
B Visitatio marie magdalene

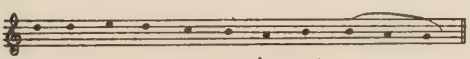


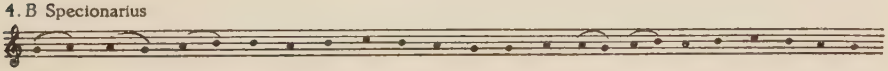


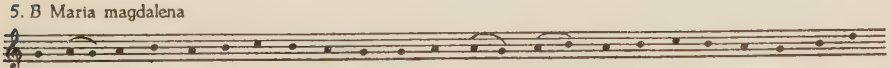


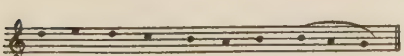




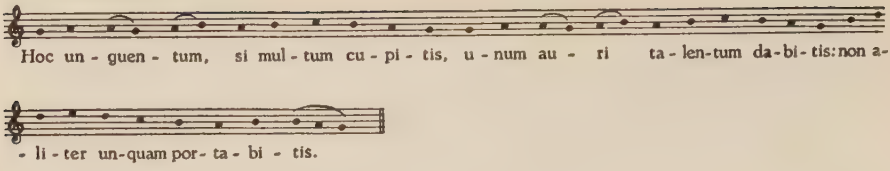






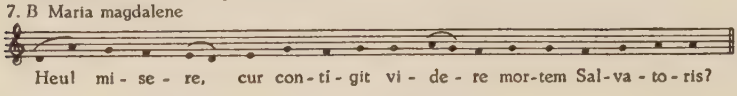


6. B Specionarius

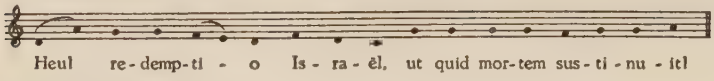


II. Planctus mulierum. Incipit A ab N° 10 fol. 14r; B fol. 164v-165v

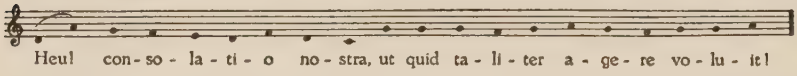
7. B Maria magdalene



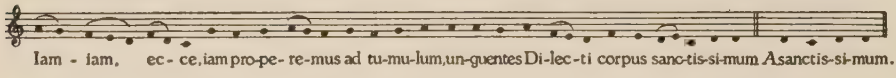
8. B Maria iacobi

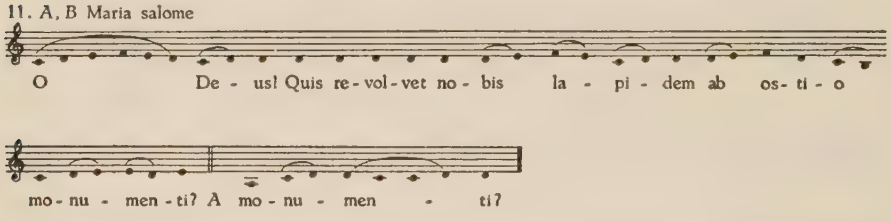


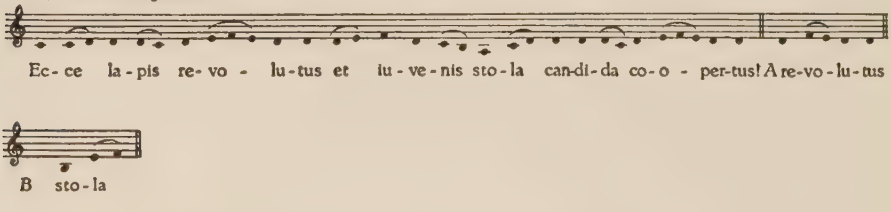
9. B Maria salome



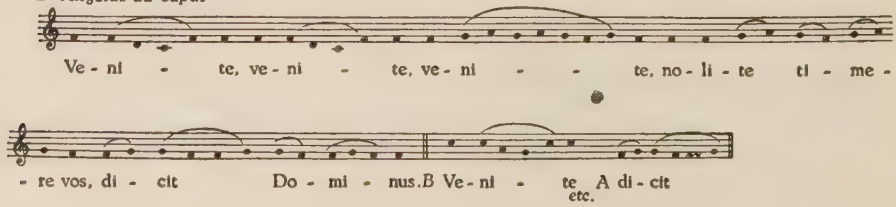
10. B Maria iacobi

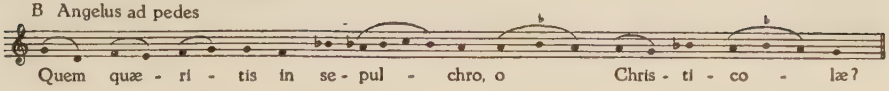


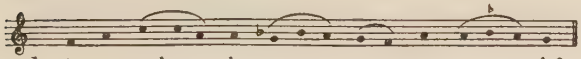
11. A, B Maria salome

12. A,B Maria magdalene



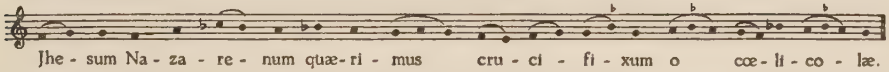
III. Visitatio sepulchri. A fol. 14r; B fol. 165v-166v

13. A Alter angelorum sedens ad caput sepulchri invenientibus mulieribus cantet
B Angelus ad caput

14. A Alter angelorum ad pedes
B Angelus ad pedes

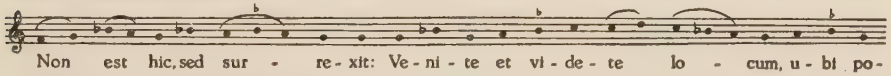




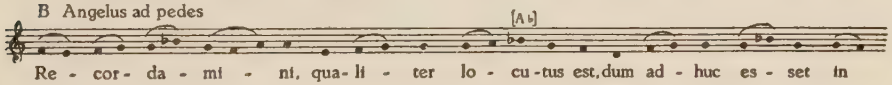
15. A, B Mulieres

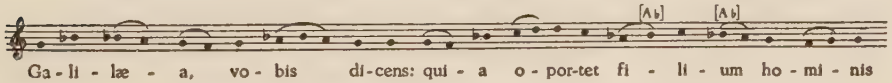


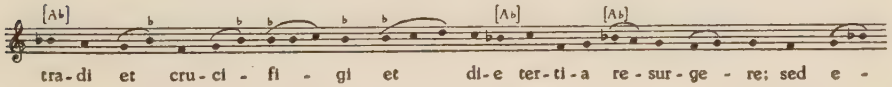
16. A, B Angelus ad caput

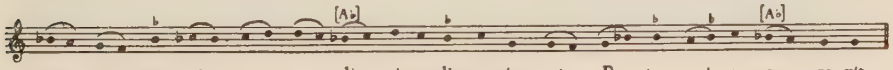


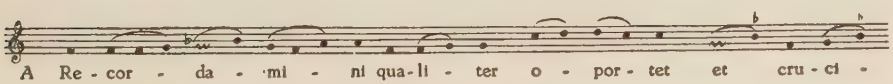
17. A Tunc mulieres procedant ante sepulchrum querentes ihesum, levantes pallam sepulchri, et eo non invento parum retrocedant. Quibus dicit angelus ad pedes
B Angelus ad pedes

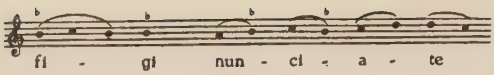




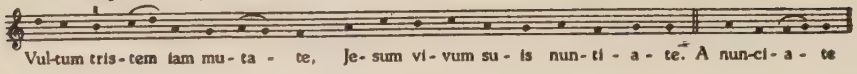




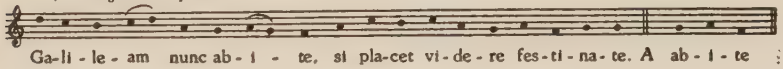




18. A, B Angelus ad caput

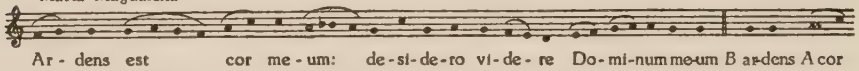


19. A,B Angelus ad pedes

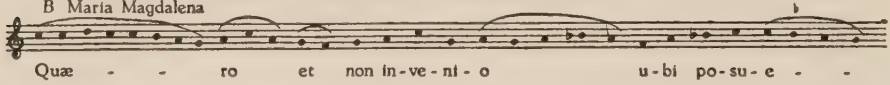


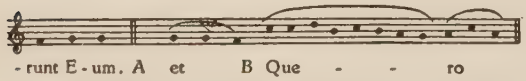
IV. Visitatio Mariæ Magdalenæ. A fol. 14r; B fol. 166v-167v

20. A Tunc Maria Jacobi secedat in partem australem, Maria Salome in partem septentrionalem et sola remanens Maria Magdalena, supplex eat ad sepulchrum decantans
B Maria Magdalena



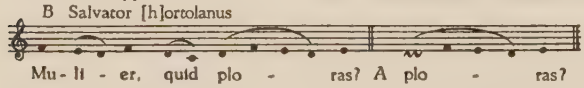
21. A Quæ iterum procedens levet pallam sepulchri et lacrimabiliter cantet.
B Maria Magdalena



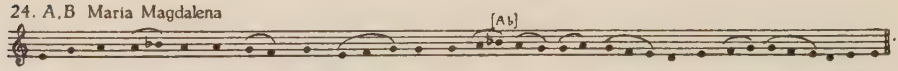


22. A Demum pariter retrocedens a sepulchro cantet
B Maria Magdalena

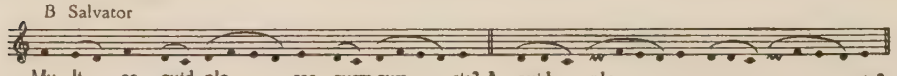
23. A Tunc apparens ei salvator in ornatu diaconi habentis humerale cantet
B Salvator [h]ortolanus



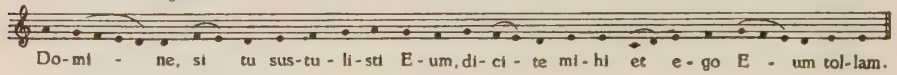
24. A,B Maria Magdalena

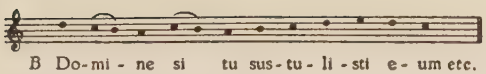


25. A Item Salvator
B Salvator

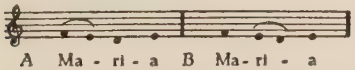


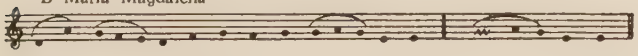
26. A,B Maria Magdalena





27. A, B Salvator

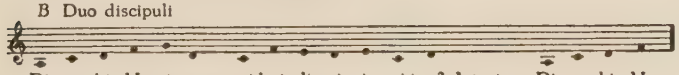


28. A Quem agnoscens voce, procedens ad pedes ...ens eum cantet
B Maria Magdalena

29. A Ihesus retrocedens dicat
B Salvator

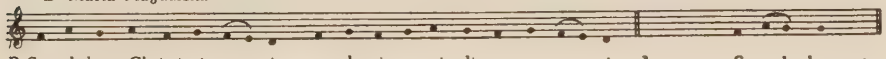
V. Duo discipuli. A fol. 14r; B fol. 167v-168r

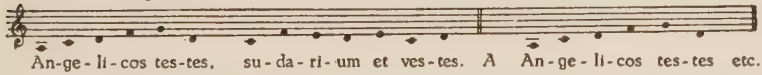
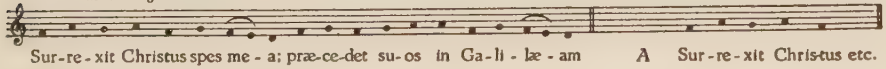
30. A Tunc abeat Salvator ab oculis Marie et ipsa procedat ad locum ordinatum in quo parvula crux iaceat cum sudario. Tunc duo discipuli procedant a plaga australi in habitu peregrinorum cantantes Victime paschali. Ita vero cum illo versu
B Duo discipuli

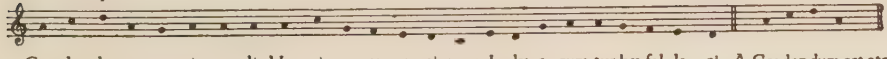
31. A Ita vero cum illo versu. *cf. supra N. 30*
B Duo discipuli



32. A Alloquantur Mariam et ipsa ostendens sepulchrum dicat
B Maria Magdalena

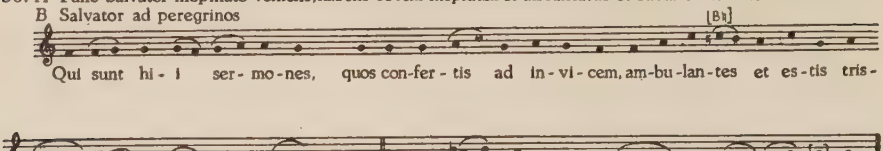


33. A Et ostendens eis angelos et sudarium dicat
B Maria Magdalena

34. A Et tandem elevans crucem dicat
B Maria Magdalena

35. A [?]
B Discipuli

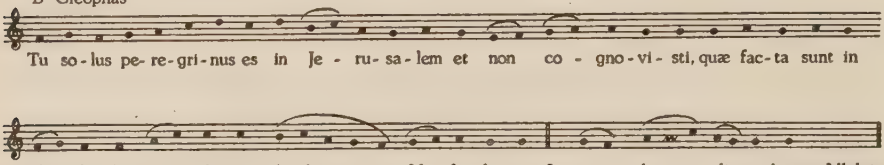


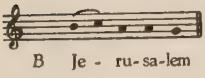
VI. Peregrini. A fol. 14r et 3; B fol. 168r-169v

36. A Tunc Salvator inopinato veniens, habens cocem hispidum et discalciatus et baculum in manu dicat
B Salvator ad peregrinos

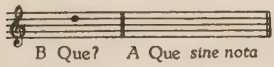

[Bt]
Qui sunt hi - i ser - mo - nes, quos con-fer - tis ad in - vi - cem, am-bu-lan-tes et es-tis tris-
- tes? Al - le - lui - a Al - le - lui - a. A con-fer - tis a e u i a a e ui a

37. A Cleophas respondens dicat
B Cleophas

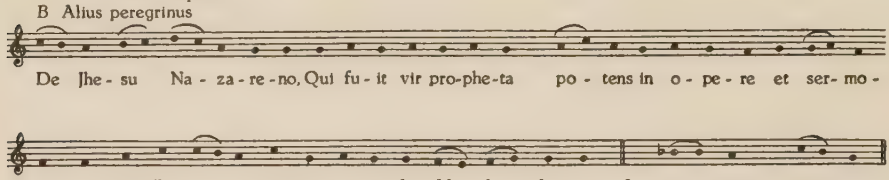

Tu so - lus pe- re-gri - nus es in Je - ru - sa - lem et non co - gno - vi - sti, quæ fac-ta sunt in
il - la hi - is di - e - bus? Al - le - lui - a A et his di - e - bus. om Alleluia

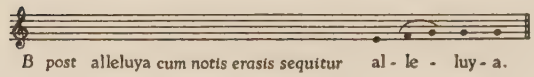


38. A,B Salvator

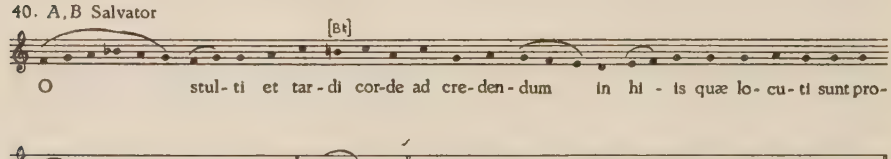


39. A Tunc alter discipulus
B Alius peregrinus

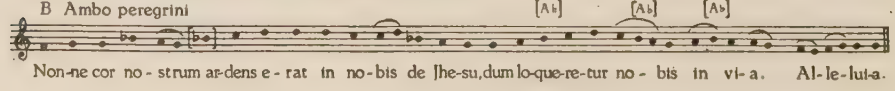


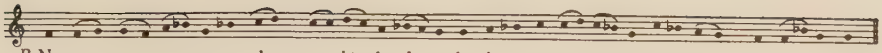


40. A,B Salvator


[Bt]
O stul - ti et tar - di cor-de ad cre-den - dum in hi - is quæ lo - cu - ti sunt pro-
- phe - tæ. Al - le - lui - a. A cor - de B ad cre-den-dum in his que lo - cu - ti al - le - luy-a

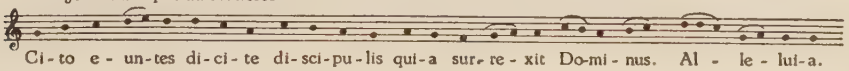
41. A Tunc subito evanescit ab eis et ipsi procedentes dicant
B Ambo peregrini

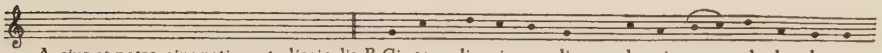




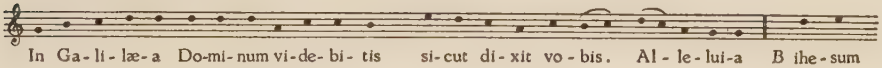
VII. Apotheosis. A fol. 3; B fol. 169 v-170 r

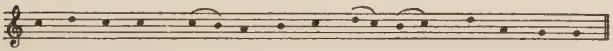
42. A Mulieres procedant ad sepulchrum et peregrini stent retro eas quibus angelus ad caput dicit
B Angelus ad caput ad mulieres

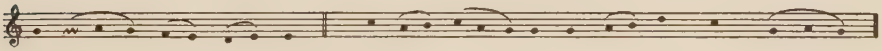
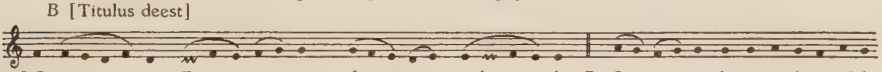
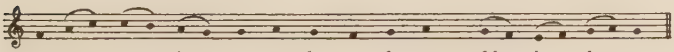


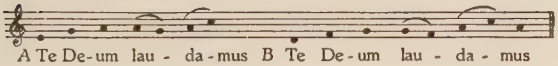


43. A Angelus ad pedes discipulis dicat
B Angelus ad pedes





44. A Tunc mulieres cum discipulis euntes in galileam dicant
B Mulieres et omnes discipuli

45. A Tunc offerentes sudarium a galilea expendant illud ad populum, altissima voce clamantes
B [Titulus deest]

46. A Finita antiphona cantor gloriose incipiat
B Cantor incipiat



BINARY RHYTHM, MUSICAL THEORY AND THE WORCESTER FRAGMENTS

L. A. DITTMER

The following abbreviations are used: *BS*: M. Bukofzer „Sumer is icumen in, a revision" in the University of California, publications in music 1944; *AfMW*: *Archiv für Musikwissenschaft; C.S.*: E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi; Dm*: L. A. Dittmer, „The ligatures of the Montpellier Manuscript" in *Bericht über den Utrechter Kongress 1952; Hsi*: J. Handschin, „The summer canon and its background, Part 1" in *Musica Disciplina* III, 1949 and *Hsii*, Part 2 in *Musica Disciplina* V, 1951; *LEVY*: K. Levy „New Material on the early motet in England" in *Journal of the Amer. Mus. Society*, IV 1951; *LR*: F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Vol. 1, Part 1, Handschriften in Quadrat Notation 1910; *Ro Mo*: Y. Rokseth, *Polyphonies du XIIIe Siècle*, Vols. I-IV 1936-9; *WMH*: A. Hughes, *Worcester Mediaeval Harmony* 1928; *ZfMW*: *Zeitschrift für Musikwissenschaft;* unless otherwise qualified numbers referring to compositions signify transcriptions in L. A. Dittmer, *The Worcester Music Fragments* (Vol. 2), doctoral dissertation, Univ. of Basel 1952.

The lack of a larger group of coördinated polyphonic compositions has impeded the study of binary rhythm in English music of the 13th century. That rhythmic modes, differing from those in use on the continent, were practiced, and that binary rhythms were applied at a time in which exclusively ternary rhythms were advocated on the continent, is attested to by a series of remarks adduced by English theorists, who are explaining continental notational and musical practice. Of direct importance and relationship to the Worcester fragments is the treatise of Walter Odington (*C.S.*, I 182 ff, especially 235-250), who, as *WMH* p. 15 pointed out, was actively engaged at Evesham Abbey, 15 miles from Worcester, toward the end of the 13th century.

„Longa autem apud priores organistas duo tantum habuit tempora, sic(ut) in metris; sed postea ad perfectionem ducitur, ut sit trium temporum" (*C.S.*, I 235b with corrections *Hsi* p. 76) [1].

[1] As *Hsi* p. 74 pointed out, this passage has had a „thorny career in modern musicology". H. Riemann, *Geschichte der Musik* II, 182 f and J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* I, 210 have attributed a real rhythmic significance to this passage, whereas Mikalitschke *Theorie des*

That this can only refer to the revision of the third mode from its binary to its ternary state, and not to the Longa Duorum Temporum of the first and second modes, a fact already pointed out by *Hsi* 74 ff, will be shown below. *Bs.* p. 91, in quoting other passages from Odington (cf. below), maintains that Odington „admits around the year 1300 the use of duple time in which the long is divided into two equal breves, and the rest takes only two spaces of the staff". Yet it is evident that Odington, in advocating the continental rhythms and the Franconian notation, definitely distinguishes between the composers who accept his doctrines (*C.S.*, I 245a) and the ‚Priores Organistae' who divided the Longa into two equal Breves, and the Brevis into two Semibreves. (*C.S.*, I 235b) Consequently, Odington is stating that the use of binary rhythm is an older practice, not, as *Bs* believes, the first appearance of the ‚Ars Nova' in England.

Odington states, furthermore, that the Longa „postea ad perfectionem ducitur". Undoubtedly the third mode became ternary in that moment in which it was equal to and could be reduced to the first or second mode. This ‚Reductio modi' is discussed by Anon. IV:

„Quod si iste (tertius) modus reducatur ad modum secundum, dividatur vel frangatur juxta ordinem fractionis eiusdem; si ad primum, secundum ordinem primi frangatur . . . . sic etiam intellegimus de quarto suo modo opposito sibi insito longitudinis et brevitatis" (*C.S.*, I 338b).

Even more explicit is Garlandia:

„Quare tertius et quartus potius reducuntur ad secundum, quam ad primum . . . . quamvis omnes modi ad primum et ad secundum possunt reduci" (*C.S.*, I 98a-b).

The reduction to the second mode was usual on the continent, but reduction to the first mode is mentioned as an alternate mode practiced in England and elsewhere. (cf. Handschin *AfMW*, IX and below.)

Modus p. 107 maintains that this passage refers only to a change in terminology, (i.e. that the term Longa, which had originally been applied to the Longa of the first and second modes, where it had only two beats, was then later applied also to the third and fourth modes, where it had three beats.) Mikalitschke based his interpretation on the fact that the text, printed in Coussemaker's edition, had read: „sed postea ad perfectionem DICITUR". To this Handschin (*ZfMW*, VI 1925-6 pp. 549 & 558) had suggested that this text should be emended to ‚Ducitur'. Handschin's subsequent comparison of the text (*Hsi* p. 74 ff.) of the manuscript (Cambridge, Corpus Christi College 410, f. 30 v) showed that ‚DUCITUR' was the correct form, contained in the manuscript, and that ‚DICITUR' was a mistake in Coussemaker's text, thereby resolving this problem conclusively.

„Alii modi, qui dicunt modi inusitati [2] quasi irregularibus quamvis non sint, veluti in partibus Angliae et alibi, cum dicunt: Longa, Longa Brevis; Longa, Longa Brevis" (*C.S.*, I 328a).

The further passage of Anon. IV (*C.S.*, I 346b cf. below) probably does not refer to this, since the question there is undoubtedly not of the ‚modi irregulares', but rather of a binary version of the third mode practised in England.

The use of the third mode in the mensurally [3] notated sources on the continent is rigorously limited, and even among those in which it is found, the greater part is suspected as being of English origin. English sources, on the other hand, especially the Worcester fragments, contain a remarkably high percentage of compositions in third mode. The following compositions in *Mo* are in third mode: 19, 34, 41, 45, 51, 56, 60, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 75 = 146 (not = 147 as in *Ro Mo*), 98, 106, 108, 109, 112, 113, 119, 120, 137, 168, 175, 248, 249, 252, 284, 285, 304, 308, 324, 326, 327 and 336. Of these, *Hsii*, p. 73 ff suspected the following as being English: 51, 68, 69, 70, 72 and possibly also 71. *Hsii* mentioned the following which *Ro Mo* IV 85 ff considered as possibly being English: 304, 308, 324, 326, 327 and 336. Of the other motets the following are *unica:* 98, 106, 108, 112, 120, 168 and 175. These *unica* might be French *contrafacta* of Latin texts, as e.g. *Mo* V 169 = *Mo* IV 64, which latter composition may also be of English origin. (cf. L. A. Dittmer, *The Worcester Music Fragments*, Basel Diss. 1952 p. 68) The following motets appear only in late sources such as *Ba* and *N*: 75, 109, 113 and 119; indeed: 108, 119, 120 and 175 lack the Tenor designation, a fact which Handschin

[2] Coussemaker's text reads ‚UNISITATI'. Handschin was kind enough to point out to the author that Coussemaker's reading undoubtedly must be emended to ‚INUSITATI'.

[3] We cannot use the unmensurally notated continental sources to determine the extent of the ternary third mode on the continent, since the notation, being modal, does not give us any absolute criteria as to which of the three possible forms of the third mode is present, namely: binary, ternary reduced to the first mode, or ternary reduced to the second mode. It is generally accepted (*LR* 52) that the unmensurally notated Choralbearbeitungen were in normal third mode, but this question is not conclusively settled. If furthermore an original binary form of the third mode is assumed on the continent, and I believe that we must make this assumption, then the important question still remains at what time did this binary form become exclusively ternary. Even in those Choralbearbeitungen in which a later, mensurally-notated version is present, it is not certain that an earlier unmensurally notated version agreed rythmically with this. It appears, therefore, necessary to take into consideration only those sources, about which we are absolutely certain, that they contain compositions from a definitely ‚ternary' epoch, in which the notation itself is mensural. These manuscripts include, in the first place, the large Montpellier collection.

(*ZfMW*, X 1927-8 p. 518) had pointed out to be a characteristic of English manuscripts; 285 and 65 are tropic motets, a characteristic which *Hsii* p. 76 had pointed out as causing suspicion to fall on the English origin of the motet; 248, 249 and 252, which are otherwise known only in *W 2*, may have been motets which had undergone the rhythmic transformation from binary to ternary third mode; 284 is presented in a binary version in the manuscript *F 212*; 46 and 56 are present in the manuscript *Arsenal 135*, which is suspected as being under strong English influence (cf. *Hsii* p. 82 ff). It is not to be implied that the third mode is exclusively English at the time of *Mo*, not that this mode was not used in indigenous compositions in France, but rather that the percentage of its incidence is much greater in England than in France.

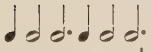
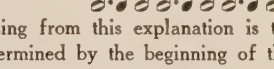
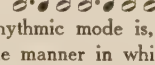
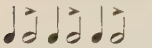
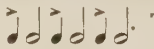
Further evidence supporting the original binary form of the third mode in some of the compositions in *Mo* is present in the notation. 19, 51, 56, 60, 69, 71, 72, 98, 109 and 120 substitute a binaria C.O.P. for the Brevis Altera. *Hsii* p. 71 had furthermore pointed out that the version of 51, as contained in the Darmstadt Fragments is also written in binary third mode. The ligature, which would normally replace the Brevis Altera in third mode, is in *Mo* II-VI a binaria cum proprietate et cum perfectione. The presence of the binaria C.O.P., on the other hand, can be regarded as a remnant of binary measure. What is furthermore interesting is the fact that those compositions in which the normal form of the binaria is used, notably 106, 108, 113, 119 and 137 all with French texts in the upper voices, invariably split the Longa into two notes, each of which has an independent syllable; whereas the group (also 112 with French texts) which utilizes the binaria C.O.P. seldom splits the Longa. The first group, also, tends to have more consonances on the offbeats, than does the second group. It is, therefore, evident that the first group of compositions has ceased being in third mode, which is written in doublebars, but has taken on the characteristics of ‚Modi Recti', that is they have become identical with compositions of the second (and first) modes, which are written in a ternary rhythm in single bars ($^3/_4$ or $^3/_8$). In the second group, namely those with the binaria C.O.P. for the Brevis Altera, we still have an element of binary $^4/_4$ meter which has gone over into $^6/_4$, but whose original binary form is still shown by the irregular usage of this ligature. It is evident that a binary $^4/_4$ third mode could not have been reduced to single measures of first or second mode, without first going through the rhythmic transformation to the ternary rhythm of $^6/_4$ meter. It is furthermore evident that in that moment

in which the binary third mode becomes exclusively ternary, that there was also present the parallel tendency to assimilate this mode into the rhythms of the first and second modes, so that double measures of the third mode devolved into successions of single measures. Wherever a composition is written in a series of double measures, we can, therefore, suspect the presence of an original binary form of the third mode. Since, furthermore, some of the motets of the second group, notably 51, 67, 71 and 72, are suspected as being of English origin, it would appear that the English motets better preserved the signs of original binarity. Nevertheless, the concept of the ‚Reductio Modi', whereby the Longa trium temporum of the third, fourth and fifth modes became identical with an Ordo of the first or second modes, seems to be allied to Odington's statement „postea ad perfectionem ducitur", and seems to explain the process by which the binary form of the third mode became ternary.

Odington returns to the question of binary third mode in the following paragraph, where in speaking of the fourth rhythmic mode, he says:

„Iste modus transit in tertium imperfectum, si pausa longa auferatur, et tertius in .... (lacuna) [4] .... si duae breves pausae demantur. Nec est inconveniens scilicet tertio et quarto; longa est trium temporum et altera brevis duorum, licet prius dictus sit longam in metris duorum esse temporum, quia syllabam longam lictum est quantumcumque protrahere voci aptata(m); et similiter non omnis cantus organicus est in carmine, sed et conventissime in his modis est longa trium temporum et brevis altera duorum, quia hi modi constant principaliter ex dactylis et anapoestis. Dactylus autem dicitur a digito et anapoestus est dactylo contrarius. Digitus igitur a longiori modo inchoans, in duas desinet breves. Media junctura digiti dupla est ratio extreme; duabus vero extremis tertia est aequalis, ut sit iste ordo: brevis, altera brevis, longa perfecta ad similitudinem digiti. Et ideo in his modis longa perfecta primo traxit originem, et tamen in his modis est brevis altera; semper autem secunda est altera, tam in tertio modo quam in quarto, ne, si diversitas esset, congregationem offenderet, nisi forte in duas rectas redigatur, vel si prior altera esset, in primum modum transiret." (*C.S.*, I 241a with corrections *Hsi* p. 76).

[4] I believe that the lacuna must have read: „et tertius in QUARTUM MODUM IMPERFECTUM TRANSIT si duae breves pausae demantur" since Odington is discussing the perfect and imperfect modi in this chapter. The perfect third mode would end with a Longa trium temporum and rests, which would be, according to Odington, a one spatium Brevis plus a two-spatia Brevis rest, whereas the perfect fourth mode would end with a Brevis recta and a Brevis altera plus a rest, which, according to Odington, would be a three-spatia Longa rest. The fourth mode would, however, become equal to the third imperfect mode, should the Longa rest be removed in favour of a Longa; this would result in instead of

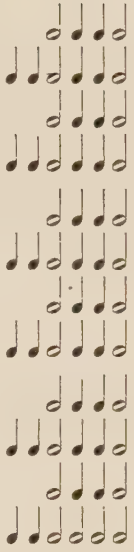
This passage is interesting since Odington says that the Longa has a value of three tempora in the third mode, despite the fact that he had said that the long (syllable) has only a value of two tempora in metrics, „because it is sometimes permitted to protract the long syllable in conformity with the voice (i.e. the musical rhythm), and you must remember that not every polyphonic song is set ‚in carmine'" („licet prius dictus sit longam in metris duorum esse temporum, quia syllabam longam lictum est quantumcumque protrahere voci aptata(m); et similiter non omnis cantus organicus est in carmine" (cf. *Hsi* p. 76)). The question of metrics is more or less present throughout Odington's treatise, since he, alone of all the mensural theorists, classifies the musical modes according to metric terminology and equivilents. In the passage quoted above he had also mentioned that the Longa had two beats, as in metrics, and the identity is supposed between verse and musical rhythm. In this passage Odington apparently opposes the third musical mode to the dactylic and anapest rhythms of metrics, since the Longa trium temporum does not and cannot appear in metrics, and this is only permitted because not every polyphonic song is ‚in carmine'. *Hsi* p. 76 suggested that ‚in carmine' refers to compositions set to a rhythmical text. Compositions with texts not set in a rhythmical scheme would include compositions like

; or in the case of the third mode passing over into the fourth imperfect mode in

instead of

. The one difficulty arising from this explanation is the fact that the rhythmic mode is, according to the theorists, determined by the beginning of the mode and by the manner in which accent and metric value combine, whereas the question of a mode being perfect or imperfect is determined only by the final rhythmic value; thus the third perfect mode would both begin and end with a Longa, the fourth imperfect mode would end with a Longa, but would begin with two Breves, and therefore the two modes would not be the same in all particulars. But Odington does not maintain that these two modes are equal one to the other, but rather that the one passes over into (transit) the other. When we recall, furthermore, that there are cases in which other modes have upbeats (e.g. the first mode which has an upbeat in Mo 94, 131, 153, 162, 157, 169 as well as in Worcester Nos. 11, 37 and even in the Choralbearbeitung ‚Alleluia V Nativitas' No. 81, cf. Dittmer *op. cit.*, Vol. II p. 94 VII 21-22) then we realise that the following definition of Anon. IV is of less importance in determining the perfect quality of a mode than the fact that the ending is accentuated or not accentuated. „Imperfectus (modus) vero dicitur, quando per aliam terminatur quam per illam in qua incipit" (C.S. I 328 b). Incidently, Odington, himself, gives no definition of perfect and imperfect modes; he merely lists and demonstrates them. There would, however, be an important difference between the first and the second modes, even if they were to end with the same metric value, for the accents would be different, as for example

and

. This difference is not present between the third and fourth modes, as LR 50 pointed out, since in this case there would be no difference in accentuation. Likewise Odington restricts himself, in making this observation, to the third and fourth modes.

Mo VII 282 with prose texts; yet such prose texts occur rarely.

I should go a step further and try to give this a more pregnant meaning. I believe ‚in carmine' to refer to the relationship between the rhythm of the text and the rhythm of the music; the compositions which are ‚in carmine' are those in which the verse form is preserved in the musical form, even where the individual accents are violated; the compositions which are not ‚in carmine' are those in which the strophes themselves are accentuated differently each time, so that the entire relationship between the rhythm of the text and that of the music has been violated. As an example of a text being ‚In carmine' we may cite the text of Worcester No. 14.

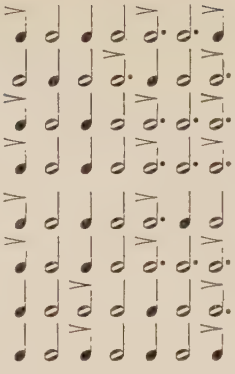
℣ 4. Quem continens
Omnia continent
Hunc possides
Celos qui possidet.

℣ 5. In te latet
Tonans in nubibus
Celo patet
Dans victum tribulus.

℣ 6. Qui refuit
Entis, o nutrix
Hic esurit
O dei genitrix.

We see that the musical rhythm, like the textual rhythm, is the same for all three strophes. If we further consider that the composer used the third mode for these three strophes, in which lines of 4 and 6 syllables alternate, and, on the other hand, the first mode for the first three strophes, in which lines of 7 and 6 syllables alternate, then we can be sure that in this case the composer was well aware of the text meter and was guided by it. Contrasting with this, we have some of the verses of the Motetus of *Mo* V 108, which is in Latin, although this fascicle properly contains only motets with French texts for both upper voices. This motet is one of those mentioned above as not having any remnant of binary measure in them.

Docet et illuditur
Signa dat, nec creditur,
Proba multa patitur,
Tandem crucifigitur.

O mira delectio
Deus pater proprio
Non pepercit filio
Quem odit in precio.



(*Ro Mo* II p. 212)

If we consider not only the dissimilarity of equal verses or of equal lines, but the unplanned manner in which the musical accents are effected, we can see an example of the violation of textual rhythm by musical rhythm. Incidently, this violation is all the more pronounced among the French texts, but there the case is slightly different, since the verses are freer in the number of syllables they contain, and the division into long and short syllables is less restricted.

The other important reference to the binary version of the third mode is given by Odington at the end of the quoted passage, where he states that the third mode consists of Brevis, Brevis Altera, Longa Perfecta: „If it is not, by chance, rendered by two (Breves) rectae, or if the first be Altera, it passes over into the first mode." („Nisi forte in duas rectas redigatur, vel si prior altera esset, in primum modum transiret.") [5] If, therefore, the two breves both be rectae, then the Longa must also contain 2 tempora. As we can see, this is in conformity with Odington's entire treatise, which, while advocating the ternary measure and the Franconian notation, does not nevertheless condemn (as *WMH* p. 15 thought) other practices, and merely notes their existence. On the other hand, this statement dispels all doubt that Odington considered the change from the Longa Duorum Temporum to the Longa Trium Temporum as a mere change in terminology. (cf. *Hsi* p. 74 ff)

The question as to how this binary third mode was notated is further discussed by Odington:

[5] It is unlikely that Odington means by this statement that the Brevis Altera may be split into two Breves rectae to avoid ‚offending the neighboring rhythms' („congregationem offenderet"), since the further statement regarding the alternate form of the third mode would thereby fail to complement the meaning of the first statement.

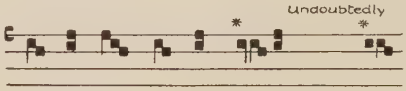
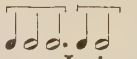
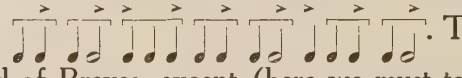
„Alii autem in his (tertio et quarto) modis utuntur longis et brevibus ac semibrevibus (non) secundum quod ego accipio, sed tantum dividerunt longam in duas breves, ut duo tempora habentem, et brevem in duas semibreves et raro in tres [6] et pro longa duo spatia occupat pausa, pro brevi unum" (*C.S.* I 245 with corrections *Hsi* p. 76).

Odington states, at least, that the binary form of the third mode was notated mensurally in that the rests included a one-spatium rest for the Brevis and a two-spatia rest for the Longa. This is certainly a concrete formulation by which we could discover the presence of binary third mode. It has, however, certain complications; those compositions, which are in third mode, do not normally have Brevis-rests, but would only have rests of two spatia; in indicating a rest in third mode, the notator is not always careful enough to distinguish between rests of two and three spatia, and even if such differences may be seen, there is no reason to believe these rests to be mensural, for even in the mensural notation and ternary rhythm of *Mo* II-VI, the rests are not yet mensural. There is, however, one type of composition, or better said, technique applied within a composition, in which Brevis as well as Longa rests will be present, namely, the hoquetus. Compositions with an hoquetus are present among the Worcester fragments, notably in Nos. 25, 67, 75 and 81. No. 67 is a later palimpsest (cf. L. Dittmer *Op. cit.*, p. 72) and does not concern us here, since its notation is in Breves and Semibreves. No. 81 is in the first mode (cf. L. Dittmer *Op. cit.*, p. 75). Nos. 25 and 75 are, however, in the third mode. From the division of the rests we can see that both of these motets are binary.

Hsii p. 70, in discussing ‚Sed fulsit' (No. 95), mentions the fact that the beginning of the primus pes is notated 31i 21i which would indicate first mode according to orthodox modal notation. Likewise, in the subsequent discussion of ‚Conditio naturae' (No. 65), the question arises of groups of ligatures 31i 21i being contained in a composition, which is otherwise in the third mode. Odington in a further statement discusses this possibility.

„Quidam autem tantum tertio et quarto modo utuntur talibus regulis in his modis habentibus, ut patet. Longam in duas breves dividunt, ternariam ligaturam dicunt valere duas longas, quaternariam similiter, semper ultimam tenentes longam, nisi binariam ligaturam sequitur, et tunc faciunt ultimam brevem. In binaria autem

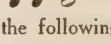
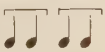
[6] *Hsi* p. 77 quoes the passage (*C.S.* I 388a-b) in which R. Handlo, in quoting P. le Viser, also speaks of dividing the Brevis into two equal Semibreves and three unequal semibreves in more longo.

ligatura omnes tenent breves, donec (= nisi) ternaria, vel longa, aut longa pausa sequatur, sic: (C.S. I 245a)

An analysis of the conditions stated by Odington shows us that he is discussing the binary version of the third mode as used by the ‚priores organistae' (C.S. I 235b, ‚alii' (C.S. I 245a), and in this case ‚quidam'. A ternaria has always a Longa at the end in the third and fourth modes, except in those cases in which it is succeeded by a binaria. This is meaningless in normal third mode  since the final note of the ternaria will be a Longa in all cases. It is moreover impossible in the alternate form of the ternary third mode , since also the final note would be a Longa, and, furthermore, Odington would probably have spoken of the identity of this mode and the first mode as in the passage in C.S. I 241a. The binary version of the third mode would fit these conditions exactly, since the ternaria would always have a final Longa except when a binaria followed, in which case the last note would be a Brevis. Transcribing rhythmically Odington's example in binary third mode, we have  . The binaria would then be composed of Breves, except (here we must take ‚donec' in the sense of ‚nisi', ‚if not') where a Longa, a Longa rest, or a ternaria followed. Again this would be meaningless in the ternary forms of the third mode. Nevertheless, there the important fact is that the binaria does occur in the third mode and that the accentuated note is a Brevis and chains of binariae are present [7].

[7] There is another, admittedly very obscure passage in Anon. IV which may also refer to this phenomenon. „Quare sequitur quod tres ligatae post longam, duae primae sunt breves, sed in quodam modo irregulari canunt Anglici. Dicunt de isto modo: duas ligatas, et unam brevem etc. et quandoque eis competit, quandoque non" (C.S. I 346b) „From which it follows that of three ligated (notes) after a Longa, the first two are Breves, however the English sing in this manner. They describe this mode as two ligated, and one Brevis etc. and sometimes it (the Brevis) is equal to them (the two ligated notes) and sometimes it is not." That this passage, which is quoted in the discussion of the third and fourth modes, cannot refer to the alternate form of the ternary third mode, is shown by the fact that Anon. IV considers this mode a ‚Modus irregularis', whereas in the discussion of the alternate form of the ternary third mode he had definitely said: „quasi irregulares quamvis non sint" (C.S. I 328a). The Anglici mentioned may furthermore be identical with the ‚Homines occidentales' (C.S. I 363b) or with the ‚Optimes organistae sicut in Anglia, in patria que dicitur Westcuntre' (C.S. I 358b), and thus Anon. IV would be pointing to a practice with which he is slightly familiar, but which is still foreign to him. These remarks

Yet a binary third mode and a first mode, when they are both notated 3li 2li 2li do have some features in common. Inevitably the final note of a ligature is the consonant or accentuated note, and therefore in this sense: is the same as although we can normally regard this sequence as first mode, it is true that it may often, as in the Worcester fragments, be the notation of binary third mode. This fact may readily be seen in the transcription of Worcester 40 (cf. *Bs* p. 91) where, if the transcription of the Pes were carried further than it is in *Bs* we should have some successions of binariae which must be transcribed in chains of equal Breves. (e.g. L. Dittmer *Op. cit.*, 40 VIII 5-7)

Bs p. 89 ff expressed the idea that Binary rhythm was expressed mensurally by a series of equal rhomboid forms, alternating occasionally with a Longa. *Hsi* pp. 71-72, in accepting this hypothesis, pointed out that where these rhomboids were ‚reformed' [8] there was necessarily a change from binary to ternary rhythm. *LEVY* pp. 227-8, on the other hand, feels that the English notation was much more ambiguous and that chains of rhomboids may be measured B/L, L/B and B/B. (cf. also *Ro Mo* IV p. 91 footnote 4) Indeed, as we shall see, there are some cases in which, because of other considerations, the transcription B/B is impossible and a binary interpretation of two rhomboids between Longae is excluded. We must remember in this regard, that on the continent the normal procedure was to incorporate unequal Breves with the same form

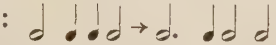
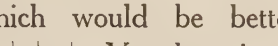
refer undoubtedly to the Worcester and Reading traditions, which correspond geographically to his analysis. We see, furthermore, that binariae are used in this irregular third mode. The obscurity of this passage, however, lies in the fact that Anon. IV says that a Brevis follows the binaria, whereas we should expect a Longa. I wish to offer a possible explanation of this fact, which would again relate to the binary form of the third mode. Anon. IV maintains that there are two ligated notes, followed by a Brevis, thus in binary third mode:  . Yet as we have seen if a binaria follows a binaria in binary third mode then we have the following: As we can see the note after the binaria is, in the first case, equal to the entire value of the ligature, whereas in the second case it is not, a fact which corresponds exactly with the statement that „sometimes the Brevis is equal to the two ligated notes and sometimes it is not". The fact that in the first case we have a Longa duorum temporum, which Anon. IV calls a Brevis, may be explained by the fact that a Brevis can, under certain conditions, also have the value of two tempora, and that therefore this extremely lax terminology might be explained. On the other hand, a ternary version of the third mode, would be excluded because we would then be dealing with a final Longa trium temporum, which could never be considered to be a Brevis. Admittedly, however, this passage is rather obscure.

[8] The case in question was the problematic ‚Sumer Canon'; for a further discussion of the ‚reforming' of the notation cf. Below.

and this, not only for the normal third mode, but also for the alternate form (cf. *Dm*). This same possibility was also applied in England, but the normal form of the third mode was restricted in England, appearing in Worcester, only among the later fragments, where the continental notational procedure appears to have been used exclusively; the first mode and the alternate form of the third mode appear, however, to have been used more often. In the case of the alternate version of the third mode, it sufficed to notate these compositions in the normal manner of the first mode. Nevertheless, it is true that this notation was not always carried out consistently, especially among the earlier compositions. (cf. Worcester No. 81). Therefore, we cannot be sure in every case, when we have a chain of equal rhomboids, whether or not we are dealing with a composition in binary or ternary rhythm. Nevertheless, the presence of chains of rhomboids is a good index for suspecting the presence of binary rhythm.

However, if the presence of undifferentiated rhomboids is in itself no absolute criterium for the presence of binary third mode, there are a few other indications which permit us to assume the presence of binary rhythm. Most conclusive of these is the presence of the binaria C.O.P. on both of the rhomboids. Among the theorists only Aristoteles (Lambertus) (*C.S.* I 274a) urges the use of the binaria C.O.P. for the Altera Brevis, whereas Anon. Sowa bitterly attacks this usage. (cf. *Dm.*) We can safely assume that in the Worcester fragments a binaria C.O.P. is worth only one beat. Where, however, the binaria C.O.P. is alternatingly used on both the first and second beats, we must of necessity have binary rhythm. Naturally in those cases, namely Worcester Nos. 27 and 96, in which we can prove the presence of binary third mode by this means, we look further to other compositions from the same original manuscript, which are similar in content, date and notation, for other examples of binary third mode.

Likewise when independent Semibreves, marked as such , appear on both rhomboids as in Worcester No. 16, which *Bs* p. 85 had noted, we can be sure of the presence of binary third mode. Less certain are the cases in which Semibreves appear only on the first of the two rhomboids, namely Worcester Nos. 6, 17 and 41; although a normal third mode is not excluded, it is improbable that this mode was used among the earlier fragments, so that these compositions are also undoubtedly in a binary third mode.

There is then a series of motets in which one section is in the first

mode and another section in the third. This is the case in Worcester Nos. 4, 14, 30 and 35. In these cases we are sure that the notator would not use a series of rhomboids to express L/B mode, therefore one may be sure that they were also in a binary version of the third mode. Worcester No. 14 is especially important, furthermore, because the Pes, written in Longae, is the same for the section in third mode as for the section in first mode. We may therefore assume that the transition from a binary to a ternary version of the third mode did not represent a lengthening of the imperfect Longa by addition, as is conveyed by our notation:  but rather that a differentiation took place which would be better expressed by the notation  . Yet there is always the question of the tempo to which these motets were sung.

Another characteristic marking binary rhythm in third mode motets is the presence of a motet which falls better into double measures rather than single measures. As observed on the continent, the motets which have preserved notational features indicating an original binary rhythm are also those which have an higher frequency of dissonances on the second perfectio of each double measure than those in which the third mode has assumed the qualities of the second (or first) mode, namely where the motet fits better into $^3/_4$ rhythm rather than $^6/_4$; the texts of motets in suspected binary third mode are, furthermore, often in heavy longa-rhythm [9], but not exclusively so. In the case of the Worcester fragments, Nos. 15, 16, the second part of 20, 32, 65, 71, 72, 75, 76, 95 and 96 at least enter into the question as suspected binary third mode because of the older unresolved type of third mode writing.

Bs p. 86 ff, as had Rokstro and Wooldridge before him [10], has shown us that the original state of the ‚Sumer Canon' showed a series of undifferentiated rhomboids, which he believed were binary and equal, and which were only subsequently ‚reformed'. *Hsi* p. 69 ff has shown

[9] *Hsii* p. 70 had already suspected that the presence of „old-fashioned heavy conductus rhythm in the upper voices" causes us to suspect English origin, and we may add that English origin causes us, in these cases, to suspect the presence of an original binary rhythm. Other examples of this heavy conductus rhythm in the text coupled with the melodic interchange of voices with its consequent dissonances on off-beats, are shown in: ‚O Maria stella maris' (Bod. Corpus Christi Coll. 497, cf. L. Dittmer *Op. cit.*, p. 66 ff) and in ‚Campanis cum cymbalis' (Bod. Mus. c 60 cf. ibidem p. 63 ff).

[10] Cf. also Riemann, *Musikgeschichte* I p. 216 ff.

us that not only this composition, but several others in the same manuscript (Brit. Mus. Harley 978), have ‚reformed' notation [11]. This same phenomenon occurs also once among the Worcester fragments. As noted by *WMH* No. 47, the notation of Worcester No. 42 has been reformed in that a ‚Punctus perfectionis' has been added after each original Longa (Virga), whereas the first of every two Breves has been provided with Tractus; in a few cases, furthermore, the original notes were erased and square notes were added; or mensural ligatures replaced the formerly unmensural ligatures. *LEVY* p. 228[25] likewise assumed that in this case the Breves were simply corrected, and that the previously undifferentiated rhomboids were likewise measured L/B. Certain other factors, however, permit of a different solution. Worcester No. 42 belonged to Worcester Vol. 3; these two leaves, or more properly this double leaf, was originally bound in Bod. 862 ff. IIr and VIr. (not 19 and 23 as in *LEVY*; these were the numbers in the first foliation in Lat. Lit. d 20, cf. L. Dittmer, *Op. cit.*, pp. 11-13 and 149a-c). Of the three compositions contained in this bi-folio, Nos. 41 and 43 are palimpsests. The second hand, especially of No. 43, exhibits a late date: certainly the beginning of the 14th century, since the notation is completely mensural and the range (ambitus) is greatly extended. Now the palimpsest No. 43 begins in accolade 3, and not in accolade 1 as in the other palimpsests. (e.g. Worcester Nos. 44, 47, 48 and 67), and thus it may be taken for granted that No. 42 was preserved and still in use at the time in which this palimpsest was made. Interesting also is the fact (cf. L. Dittmer *Op. cit.*, pp. 72-73) that No. 41 was an early palimpsest, thereby indicating that the palimpsests were not all made at the same time but rather successively as one or the other composition fell into disuse. Incidently No. 41 is still in binary rhythm, but the composition itself is late since the designation ‚Tenor' is used. Now the notation of No. 43 first hand is the same as for No. 42, and what is furthermore interesting, the notation there has *not* been ‚reformed', and that composition had also been in the third mode. Therefore it must follow that the alterations to the notation were only made, at the very earliest, at the time in which No. 43 second hand was written in. Since No. 41 is in binary third mode, and since No. 42, a much older composition, also appears to be in binary rhythm, it is probable that the transition from

[11] *LR* 259, as noted by *Hsi* p. 69, mentions the alterations made to ‚Ave gloriosa virginum regina'.

binary to ternary third mode is coupled with the introduction in England of the Franconian mensural notation, as used in No. 43 second hand, and the exclusively ternary rhythms as used on the continent in third mode; whereby, in relationship to Worcester, we think of Odington in the first place, since he was actively engaged around 1300 in the vicinity of Worcester.

Hsi p. 69 expressed doubt that the alterations in Brit. Mus. Harley 978 were made soon afterwards by a corrector, as had been generally accepted, but rather suggested that they might have been made long afterwards. The fact that in No. 42 the ‚reforming' of the notation followed a generation after the original notation, suggests also that the same interval of time elapsed between the two versions of the ‚Sumer Canon' and other compositions in the same manuscript where the notation has also been ‚reformed'.

Alterations of a different nature have been made with other compositions, Notably Worcester Nos. 26, 27 and 28. These Choralbearbeitungen with tropic motets have binariae C.O.P. which must have originally been without an upward drawn tractus, since there are cases in which the stroke has never been added. (e.g. Lat. Lit. d 20 f. 15 r acc. 5 in ‚Ma*r*ia'). In several other compositions, such as Worcester No. 70, the upward drawn tractus has never been added. This alteration had, however, nothing to do with the change of rhythm in the compositions in question. It may however be noted that the consistent use of the binaria C.O.P. for the division of the Brevis Recta, was established at a time at which other ligatures were not yet consistent in their meanings. (cf. *Dm*) [12].

[12] One other problem involving the two Choralbearbeitungen, Worcester Nos. 26 and 28, is that both have final sections which are in sixth mode, a first mode preceding this. These compositions are conspicuous for being in a more advanced notation than most of the compositions in Worcester Vol. 1. There is one phenomenon which is common to both of these Choralbearbeitungen and which bears directly on the problem of the progressive use of always smaller and smaller metric values, the end result of which was a consequent deceleration of the tempo. Whereas on the continent compositions occur (e.g. *Mo* VII 253, 254 etc.) in which the entire composition centers around the Brevis as ‚Takteinheit' and the Semibrevis as ‚Zählzeit', we have here compositions which have three different rhythmic movements in the same composition. The first part has a regular first mode in the upper voices with the fifth mode in the Pes; the Longa Perfecta is ‚Takteinheit' and the Brevis ‚Zählzeit'; the second part has a Pes in the first mode and the upper voices have independent Semibreves (i.e. they have individual syllables); the third part has a Pes in the sixth mode and the upper voices are in Breves and independent Semibreves; the Brevis has become identical with the ‚Takteinheit' and the Semibrevis with the ‚Zählzeit'. The second section, therefore, must be regarded as a transitory stage between the use of the Longa as ‚Einheitswert' and that of the Brevis. Nowhere is this change better exemplified than in these two examples.

Handschin (*AfMW* IX 1952) pointed out, à propos the discussion of English notational devices, that W1 often uses the conjunctura form instead of the normal continental form . The former case is the normal form used in the Worcester fragments, in so far as the conjunctura does not contain four notes and is consequently extended to the value of two Longae, and where both forms cited are used. The continental form appears only in late compositions among the Worcester fragments. (i.e. those which are under continental notational influence as the palimpsest No. 48, or 92 (*WMH* No. 91) [13]. It is interesting to note that among the theorists only Aristoteles and Anon. Sowa have the other conjunctura form shown above [14]. That it cannot be a mistake in the manuscript is shown by the description:

„Prima illarum habeat tractum sive caudam, obliquo modofactam sub sinistro latere descendendo sicut patet hic / /. (Anon. Sowa p. 68).

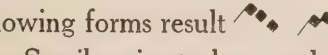
Nevertheless, the use of this form of the conjunctura seems to be an exclusively English procedure. It is interesting that in the Worcester fragments semibreves in English mensural music have the form /■, which seems derived from the conjunctura. Moreover, Anon. Sowa's term for the ‚Conjuncturae' is, in fact, ‚Semibreves'.

Bs had noted that Semibreves often occurred in pairs, as in Worcester No. 16 (*WMH* No. 62). The fact that in one case five Semibreves appear for a Longa, thereby necessitating a division into three and two (cf. the transcription in F. Ludwig's ‚Nachlass' in the University Library in Göttingen) is not, as *LEVY* p. 228 implies in the discussion of Worcester No. 67, necessarily an indication of ternary rhythm. The fact that those who used the binary version of the third mode divided, nevertheless, the Brevis into three Semibreves is mentioned by Odington: „Alii dividunt brevem in duas semibreves et raro in tres" (*C.S.* I 245a) and by P. le Viser: „In hoc vero more duae semibreves aequales sunt, et tres in aequales" (*C.S.* I 388a-b). We may add that because the con-

[13] Handschin (*ZfMW* XIV 1931-2) pointed out that Worcester No. 92 utilises both forms of the conjunctura, but that these forms are not opposed to each other as *WMH* No. 91 believed. Rather, both forms of the conjunctura have the value of one Longa; the ligatures, however, have the value of two Longae. It may be notated that this phenomenon is true in general in modal notation, as well as in the Worcester fragments, and represents an early mensural feature. (cf. *Dm*)

[14] For Niemann's incorrect assumption regarding Anon. IV cf. L. Dittmer *Op. cit.*, p. 77.

cept of Semibreves and conjuncturae is so allied, it is possible that the conjuncturae had originally the value of S/S/B in third mode. (cf. *Hsii* pp. 86-87 and Dm).

Another interesting feature related to this is the attempt made in Worcester No. 15 ‚Aeterne virgo' to make the ligatures and conjuncturae, which have the value of one Longa, more mensural, so that the following forms result  . These strokes are exactly like the Semibrevis strokes, and show the binary nature of this mode and also the rhythmic values S/S/B to be attributed to the conjunctura in compositions in binary third mode. Naturally in a ternary mode, where the conjunctura occupies the space of the perfectio, the question arises on how to attribute metric values to these notes. Since the conjunctura is often equal to a ternaria sine perfectione, especially in the ‚Stimmtausch' motets, I prefer transcribing them as B/B/B, but otherwise generally as S/S/L, depending on the case in question.

We must still discuss the negative side of the question, namely those cases which show the alternation of two rhomboids with Virgae, but in which the composition must be in a ternary third mode. From Worcester Vol. 1, there is the case of No. 5. This Rondellus is written in ‚Continental mensural notation'. There can be no doubt that the first mode is used, especially since the L/B rests preclude all other possibilities. After the second melismatic section there appears a syllabic section which alternates two Breves with one Longa. (The first syllabic section had the heavy Conductus rhythm in the text.) Since, furthermore, this syllabic section must concur („ne si diversitas esset, congregationem offenderet", *C.S.* I 241a) with a melismatic section in another voice, which is notated 31i 21i 21i, and especially since the rests are drawn mensurally three spatia, this section can only have ternary rhythm. Consequently: LBBL must (as in *Mo* V 95, cf. *Dm*) be measured LLBL. One other point regarding this motet is interesting. Anon. IV, as well as other theorists including Odington, takes great pains to explain the question of the imperfect modi, by which is meant those modes which do not end on the accentuated part of the measure. These modes are seemingly lacking in continental compositions, but they occasionally appear in English compositions, such as Worcester No. 5. (5 VIII 36, 5 XI 22, 5 XII 31) also in (12 VIII 2) as well as (12 XI 7).

Worcester No. 9 is likewise written in a series of undifferentiated English Breves. Nevertheless, L/B are written to the text: „Ex te

Christus natus est qui pro nobis passus est" (similarly in Lat. Lit. d 20 f. 25v acc. 1, 1 or in No. 81, which passages are mostly in L/B but partly in B/B, where the meaning L/B is clear from the context). We must therefore conclude that the entire composition, or at least that entire section, is in the first mode.

Worcester No. 10, finally, has three Breves filled out for the Longa (11 V 8) although it may have been possible that these were Semibreves and had tractus; likewise the conjunctura plus English Brevis with two syllables appears (11 V 5) and (11 X 10). Finally there is a quaternaria (5 XI 10-11). This would all seem to preclude a binary version of the third mode, which we have seen was typically English. Incidently among the compositions in Worcester Vol. 1 which are written in English notation, only Nos. 19 and 39 are written completely in the first mode. Moreover, No. 19 likewise notates this mode L/B/B/L in the sense of L/L/B/L in certain places (e.g. to the text ‚Ad dominum Jesum Christum'), unless, of course, we wish to assume the simultaneous presence of several conflicting modes at the same time. (cf. *Hsi* pp. 75-76).

Summing up the various criteria which we have adduced for the presence of binary rhythm in the third mode, we see that the first consideration is the date of the composition, since those compositions which can be dated paleographically as ca. 1250 are binary for completely different reasons than those dated ca. 1350, in the latter case the musical tradition being completely different and the notation absolutely certain, as in Worcester Frag. XXXII. In the earlier fragments, (e.g. those in Lat. Lit. d 20 which are not palimpsests) a primary consideration is the presence of Semibreves on both weak beats. (They may either be notated as single Semibreves or as binariae C.O.P.) Even in those cases in which Semibreves occur only on the first of the weak beats, we can suspect the presence of binary rhythm, since in the Worcester fragments the normal third mode does not appear to have been used in the earlier period. Furthermore, when one composition has been definitely established as in binary third mode, we can suspect neighboring compositions, composed at the same time, to contain binary third mode. There are in specific cases other mensural indications which point to the binary third mode. Another consideration is the presence or absence of double measures. This may not always be seen merely from the presence or absence of dissonances on weak beats, for although the accentuated beats must contain consonances:

„sunt quidam boni organistae et factores cantuum qui non regularite juxta considerationem predictam (namely for the consonance of the third in ‚Anglia, in patria que dicuntur Westcuntre') ponunt discordantias loco concordantiae vel concordantiarum" (C.S. I 358b).

Yet wherever the Breves are dissonant we can suspect that the composition is written in double measures, since the process of the ‚Reductio modi' has not yet taken place, whereby the third mode becomes equivalent to two ordines of the first or second mode.

Brooklyn, N.Y.

LE SPECULUM MUSICAE DU COMPILATEUR JACQUES DE LIEGE [1]

ROGER BRAGARD

I

INTRODUCTION

Le *Speculum Musicae* dont nous entreprenons la publication complète dans le *Corpus Scriptorum de Musica*, est un volumineux ouvrage, véritable encyclopédie musicale en sept livres, dont la rédaction peut se situer dans le deuxième tiers du XIVe siècle.

Il nous a été transmis, soit en son entier, soit fragmentairement, par trois copies manuscrites actuellement connues, toutes trois d'origine italienne [2]. Ce sont:

1. *Le Parisinus Latinus 7207* (Paris, Biblioth. Nation.) qui possède les sept livres complets.
2. *Le Parisinus Latinus 7207 A* (Paris, Biblioth. Nation.) qui ne comprend que les cinq premiers livres et deux fragments de la table des matières du sixième livre.
3. *Le Mediceus Plut. XXIX 16* (Florence, Biblioth. Laurent.) qui contient, soit entièrement, soit fragmentairement: a) huit chapitres du Livre I, b) cinquante-neuf chapitres du Livre II, c) un chapitre du Livre V, d) quatorze chapitres du Livre VI, e) trois chapitres du Livre VII.

La matière traitée dans le *Speculum Musicae* est répartie de la façon suivante:

L. I: La Musique: ses définitions, ses inventeurs, ses divisions. Etude des différents nombres et des proportions arithmétiques, géométriques et harmoniques.

L. II et III: Les intervalles, les consonances et leurs proportions mathématiques.

[1] Une partie de cette étude sera publiée, en guise de *Préface* et d'*Introduction*, en tête du Livre Premier du *Speculum Musicae*.

[2] Il existe, en fait, un quatrième manuscrit, incomplet, du *Speculum Musicae*. Il s'agit d'une copie du *Paris. Lat. 7207* faite par Bottée de Toulmon (1797-1850) et léguée par lui à la Bibliothèque du Conservatoire National de Paris. Cette copie, dont la dimension des pages est de 21,4 cm sur 27,4 cm, comprend deux volumes, en forme de classeur, catalogués actuellement *Rés. 2189, 1-2*. Le texte se répartit comme suit: a) Volume I: Table des matières des six premiers livres (11 folios non paginés), Livre IV (142 pages), Livre V (190 pages) — b) Volume II: Livre VI (296 pages), Table des matières du Livre VII (2 folios), Livre VII (79 pages).

L. IV: Les consonances et les dissonances.
L. V: La découverte des consonances. Le nombre des cordes et leurs noms. La musique céleste. Les différents genres mélodiques. La division du monocorde et des différents tétracordes selon les théoriciens de l'antiquité gréco-latine.
L. VI: La division du monocorde selon Guy d'Arezzo. Les modes anciens et modernes. Les tons psalmodiques.
L. VII: Le déchant et la musique mesurée chez les Anciens (Ars Antiqua) et chez les Modernes (Ars Nova).

Constatons dès maintenant qu'en fait, un seul manuscrit, le *Parisinus Lat. 7207* nous permettra de publier le *Speculum Musicae* en son entier. Heureusement, à la suite d'une étude approfondie, on peut constater que ce *codex*, écrit avec très grand soin, est le meilleur des trois.

Ce manuscrit a été utilisé par Mersenne qui, non seulement en a tiré des enseignements en ce qui concerne les doctrines d'Aristote et de Ptolémée, mais aussi a eu recours au traité anonyme (en réalité, la *Musica Speculativa* attribué à Jean de Muris), qui, dans le *Paris. Lat. 7207*, fait suite au *Speculum Musicae* [3].

Trente ans plus tard, Charles du Fresne, sieur Du Cange, pour son monumental *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis* (Paris, 1678) tirait du *Paris. Lat. 7207* des définitions de termes musicaux.

A son tour, Jean-Jacques Rousseau avait recours, plus d'un siècle après, au *Paris. Lat. 7207* pour la rédaction de certains des articles musicaux qu'il devait écrire pour l'*Encyclopédie* de Diderot, d'Alembert, etc., articles qui allaient, dans la suite, figurer dans son *Dictionnaire de Musique* (1767) [4].

Nous n'avons pas l'intention d'examiner ici ce que chacun de ces articles doit au *Speculum Musicae*. Nous nous contenterons seulement de constater qu'ils sont tous inspirés par des chapitres appartenant aux Livres VI et VII de ce traité. Signalons encore qu'en plusieurs de ces articles, J.-J. Rousseau cite Jean de Muris comme l'auteur du *Speculum*

[3] M. Mersenne, *Harmonicorum Libri XII*, 1648, p. 8, dans le *L. I Prop. XXV, Soni tam gravis quam acuti generationem explicare* dit: „Praeter ea quae attulimus ex Aristotele et Ptolemaeo, placet ea referre quae leguntur in Speculo Musicae Joannis de Muris Canonici atque Decani Ecclesiae Parisiensis, quod asservatur in Bibliotheca regia, in quo, post septem libros eiusdem Speculi, tractatus additur absque authoris nomine, in cuius primo capite, postquam tria ad sonum esse necessaria dictum est, iuxta allatam Aristotelis sententiam prop. 24. *Et sonus desinitus est fractio aeris ex impulsu percutientis ad percussum* haec habentur".

[4] Les articles que J.-J. Rousseau a écrits dans son *Dictionnaire de Musique* en s'inspirant du *Speculum Musicae* sont ceux figurant aux titres: *Diapenter, Diatesseroner, Dièse, Discant, Longue, Mesure, Musique, Note, Plique, Quarter, Quinter, Semi-brève, Si, Solfier, Valeur des notes.*

Musicae et que même, en un endroit, il indique le *Paris. Lat. 7207* comme étant le manuscrit dont il s'est servi pour ses recherches [5].

A notre connaissance, J.-J. Rousseau est le premier musicographe moderne qui ait donné, soit en traduction, soit dans le texte latin, des extraits du *Speculum Musicae.*

En effet, à l'article *Discant* ou *Déchant*, nous trouvons:

Discantat, dit Jean de Muris, *qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione* [6]. Après avoir expliqué ce qu'il entend par consonances, et le choix qu'il convient de faire entre elles [7], il reprend aigrement les chanteurs de son temps qui les pratiquaient presque indifféremment. „De quel front, dit-il, si nos règles sont bonnes, osent *déchanter* ou composer le *discant* ceux qui n'entendent rien au choix des accords, qui ne se doutent pas même de ceux qui sont plus ou moins concordans, qui ne savent ni desquels il faut s'abstenir, ni desquels on doit user le plus fréquemment, ni dans quels lieux il les faut employer, ni rien de ce qu'exige la pratique de l'art bien entendu? S'ils rencontrent, c'est par hasard; leurs voix errent sans règle sur le ténor: qu'elles s'accordent si Dieu le veut; ils jettent leurs sons à l'aventure comme la pierre que lance au but une main maladroite, et qui „cent fois le touche à peine une" " [8]. Le bon magister Muris apostrophe ensuite ces corrupteurs de la pure et simple harmonie, dont son siècle abondait ainsi que le nôtre. *Heu! proh dolor! His temporibus, aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam. O incongruum proverbium! ô mala coloratio! irrationabilis excusatio! ô magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! Sic enim concordiae confunduntur cum discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab alia. O! si antiqui periti musicae doctores tales audissent discantatores, quid dixissent? quid fecissent? Sic discantantem increparent, et dicerent: Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum et concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis; mihi adversarius, scandalum tu mihi es: ô utinam taceres! Non concordas, sed deliras et discordas* [9].

A ces trois textes (deux en latin, un en traduction française) se limitent les emprunts faits par J.-J. Rousseau au *Speculum Musicae.* Ce n'est pas beaucoup, mais c'était le premier jalon posé sur ce chemin

[5] A l'article *Mesure*, J.-J. Rousseau, après avoir parlé de la *mesure* à l'époque de Jean de Muris, ajoute: „Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la musique du temps de cet auteur pourront consulter son traité manuscrit intitulé *Speculum Musicae*, qui est à la bibliothèque du roi de France, numéro 7207, page 280 et suivantes".

[6] Texte extrait du *Speculum Musicae*, L. VII, c. IV, *in fine.*

[7] Résumé fait par J.-J. Rousseau du *Speculum Musicae*, L. VII, cc. V-VIII.

[8] Traduction libre par J.-J. Rousseau du commencement du L. VII, c. IX.

[9] L. VII, c. IX, *in medio.*

qui allait mener à l'édition complète de ce monumental ouvrage dont nous présenterons bientôt le Premier Livre au lecteur.

J.-J. Rousseau a immédiatement compris la valeur foncière de ce traité. Il avoue, à deux reprises, l'avoir lu presque en entier [10] et constate de son auteur que „ce grand musicien a eu, comme le roi des poètes, „l'honneur d'être réclamé par divers peuples" [11].

Ces extraits seront repris, empruntés à Rousseau, par Burney [12].

Il faut attendre ensuite la seconde moitié du XIXe siècle pour que, dans son édition des traités musicaux médiévaux, Edmond de Coussemaker publie les deux derniers livres de ce très important traité, en regrettant de ne pouvoir l'éditer entièrement [13].

Hirschfeld, partant de la publication de Coussemaker, reproduisait de nombreux et parfois très longs fragments de ces deux livres, soit dans la version originale, soit en traduction allemande [14].

En 1914, Schering fait connaître un très court fragment qu'il signale comme appartenant au L. IV, c. XLIIII [15].

En 1924, Walter Grossmann publiait les dix-neuf premiers chapitres du Livre I, „parce qu'ils traitaient des questions fondamentales les plus générales de la théorie musicale"; il en faisait, en outre, une étude critique [16].

En 1929, Gerhard Pietzsch reproduisait occasionnellement de courts fragments du L. I, c. XX et LXXIIII, et L. II, c. III et CXXV, tandis que, récemment, R. B. Lenaerts a donné une traduction néerlandaise de certains passages du L. VII, cc. XLIII-XLVI [17].

Donc, en résumé, nous pouvons dire que, jusqu'à ce jour, seuls les

[10] *Vide* J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, art. *Musique* et *Valeur des notes.*

[11] *Vide op. cit.*, art. *Musique.*

[12] Ch. Burney, *A general history of music* (London, 1782) L. II p. 199.

[13] Edm. de Coussemaker, *Scriptorum de Musica Medii Aevi nova series* (Paris, Durand, 1867) T. II, pp. XVI-XXII et 193-433.

[14] Rob. Hirschfeld, *Johann de Muris* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884).

[15] Arn. Schering, *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance* (Leipzig, Kahnt, 1914). En réalité, ce fragment appartient au L. VI c. LIV (Coussemaker, II 271b). Schering l'a certainement emprunté à Hirschfeld, „Notizen zur mittelalterlichen Musikgeschichte", dans *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1885, pp. 66-67, car Hirschfeld, en cet endroit, se trompe aussi en disant L. IV, mais en donnant cependant c. LIV. Indiquons, en passant, que Hirschfeld a aussi commis d'autres erreurs semblables dans son *Johann de Muris.*

[16] Walter Grossmann, *Die einleitenden Kapitel des Speculum Musicae von Johannes de Muris* (Sammlung Musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 3es Heft) (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1924). Ajoutons que Rousseau, Coussemaker et Grossmann ignorèrent l'existence du *Mediceus* et que, tout en sachant que la Bibliothèque Nationale de Paris possédait deux manuscrits du *Speculum Musicae*, ils ne se servirent que du *Paris. Lat. 7207.*

[17] Gerhard Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto* (Halle, Niemeyer, 1929), pp. 103, 104 et 107 (notes). R. B. Lenaerts, „Oude en nieuwe muziek

textes des dix-neuf premiers chapitres du Livre I et l'entièreté des Livres VI et VII du *Speculum Musicae* ont été d'un abord facile pour ceux qui se livrent à des études de musicologie médiévale. Aussi, est-ce bien sur ces seuls textes que, jusqu'à présent, se sont basées ces études.

Malheureusement, tout en rendant hommage à l'immense travail de Coussemaker qui, dans ses quatre volumes des *Scriptores de Musica Medii Aevi*, nous a livré la plus grande partie des traités théoriques médiévaux, nous sommes bien forcés, comme d'autres l'ont fait avant nous [18], de constater que cette publication contient de nombreuses fautes qui, souvent, rendent le texte incompréhensible. Que l'on compare la transcription de Rousseau que nous avons reproduite plus haut et celle de Coussemaker du même texte. On constatera immédiatement combien la première est nettement supérieure à la seconde. Quant à Grossmann, son effort „a tendu à présenter le texte le plus possible dans sa forme originale; en dehors de la correction de fautes d'écriture qui sautaient aux yeux, tout a été conservé tel quel, tout comme aussi quelques passages incompréhensibles, laissés dans la forme que de Muris leur a donnée" [19]. Or, c'est précisément une méthode que Grossmann n'aurait pas dû adopter car, parlant du seul manuscrit dont il s'est servi, le *Paris. Lat. 7207*, il dit ailleurs que „pour la ponctuation il est fait usage du point ou d'une ligne oblique qui sont, tous deux, employés sans choix déterminé et sans conséquence et qui, souvent, déconcertent plus qu'ils ne mettent de clarté. La même chose vaut pour ce qui concerne l'usage des grandes et petites lettres, qui se présentent tour à tour au commencement comme à la fin des phrases" [20].

L'auteur du *Speculum Musicae* passa pendant longtemps, et déjà depuis le XVIe siècle, pour être le célèbre théoricien Jean de Muris, jusqu'au jour où H. Besseler, faisant état d'une communication du Prof. Gurlitt, annonça que l'auteur de ce traité était un certain Jacques, ignoré par ailleurs. Besseler alla plus loin en faisant de ce Jacques un théoricien originaire de Liége qui aurait étudié à Paris dans le dernier quart du XIIIe siècle et qui, dans sa vieillesse, aurait écrit sa grand encyclopédie musicale, pas avant l'an 1330 [21].

naar het Speculum Musicae", dans *Miscellanea musicologica Floris Van der Mueren* (1950), pp. 128-132.

[18] Hirschfeld, *Johann de Muris*, p. 12 et suivantes; G. Allix, „Réimpression de Traités musicaux du Moyen-Age", dans *Bulletin Français de la Société Internationale de Musique* (Section de Paris), IVe Année, 15 Février 1908, p. 183 et suivantes; Lenaerts, *loc. cit.*, p. 127.

[19-20] Grossmann, *op. cit.*, p. 2 et 1.

[21] *Cf. Archiv für Musikwissenschaft*, VII (1925), pp. 180-181.

Depuis cette affirmation de Besseler, on attribue couramment le *Speculum Musicae* à Jacques de Liége.

En nous basant sur les seuls éléments que nous avons pu recueillir jusqu'ici, nous commencerons cette étude par un chapitre consacré à l'examen matériel des trois manuscrits qui nous ont transmis, en tout ou en partie, le *Speculum Musicae*. Cet examen ne sera pas inutile, car il nous révèlera certaines particularités qui nous permettront d'établir l'historique de ces manuscrits et leur parenté (Chapitres II et III).

Le Chapitre IV, très court, s'attachera au nom véritable de l'auteur du *Speculum Musicae*.

La question de l'auteur du *Speculum Musicae* et de sa production, telle qu'elle s'est posée depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, sera étudiée dans le Chapitre V.

Au Chapitre VI, nous tenterons de brosser à grands traits la personnalité de IACOBUS, si longtemps resté inconnu, en puisant à la seule source qui nous soit restée: son oeuvre même.

Enfin, au Chapitre VII, nous montrerons que la thèse proposée par Besseler sur l'origine liégeoise de Iacobus et de son traité se voit fortement renforcée par des éléments, ignorés ou non remarqués jusqu'ici, que nous produirons.

Liége, le 20 septembre 1953.
Bruxelles

I — ETUDE MATERIELLE DES MANUSCRITS

PARISINUS LATINUS 7207 (P_1)

P_1 PARIS, Bibl. Nat., lat. 7207, cod. membr., XV° s. (circa 1430-1460), 5 + 306 fol., 24 c. X 33 c., 1 col., 51 lin. (fol. 1r - 293r), 47 lin. (fol. 294r - 299v), duabus manibus exaratus [22].

1. DISPOSITION DES FOLIOS

0_1 0_2 0_3 0_4	Cahier régulier et complet des quatre folios de garde.
0_5	Un folio de garde.
Du fol. 1 au fol. 100	10 quinternions réguliers et complets.
101 102 103 104 105 106 107 *108* 109 110 111	Quinternion complet + un folio (108) plus grand attaché.
Du fol. 112 au fol. 171	6 quinternions réguliers et complets.
172 173 174 175 176 177 178 179 180 *181* 182	Quinternion complet + un folio (181) plus grand attaché.
183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194	Exceptionnellement, sesternion (et non quinternion) complet et régulier.
195 196 197 198 *199* 200 201 202 203 204 205	Quinternion complet + un folio (199) plus grand attaché.
206 207 208 209 210 211 *212* 213 214 215 216	Quinternion complet + un folio (212) attaché.
Du fol. 217 au fol. 286	7 quinternions réguliers et complets.
287 288 *289* 290 291 292 293 294 295	Quaternion complet + un folio (289) attaché.
296 297 298 299 *300*	Cahier régulier de quatre fol. + un fol. (300) attaché.
301 302	Deux folios de garde.
303 304 305 306	Cahier régulier et complet de quatre folios de garde.

[22] *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae regiae* (*Parisiis, E typographia regia, MDCCXLIV*): 7207, Codex membranaceus, quo continetur speculum musicae, sive *Joannis de Muris* tractatus de musica, libri septem. Is codex decimo quinto saeculo videtur exaratus.

N.B. 1. Les folios 0_1-0_5 ne sont pas numérotés; le folio 0_1 a été collé au verso du premier plat de la reliure.

2. Les folios 108, 181, 189, 190, 199, 212, environ d'une grandeur double ou triple des folios ordinaires, contiennent, en leur recto, de très grands tableaux ou figures annoncés par le contexte.

3. Les folios 108, 181, 199, 212, 289, 300, ont été attachés par des languettes au corps du manuscrit.

4. Les folios 301 et 302, bien que primitivement indépendants, ont été collés entre eux, puis joints au corps du manuscrit.

5. Folio 302: Le verso de ce folio porte des traces de colle; il n'est pas douteux qu'il ait été autrefois le dernier folio du manuscrit, alors que celui-ci était protégé par sa reliure primitive (*vide* p. 16).

6. Les folios 303-306 paraissent plus récents; le dernier a été collé à la partie intérieure du second plat de la reliure.

7. Jusqu'au folio 286v, tous les quinternions et le seul sesternion portent, au bas de leur dernière page, les premiers mots de la première page du cahier suivant. Par contre, le folio 295 ne porte aucune mention de ce genre.

2. REPARTITION DES TEXTES DANS LE MANUSCRIT

fol. 0_1-0_4 Sans texte.

fol. 0_5r *Index / Magistri Ioannis de Muris Tractatus de Musica Theorica et practica in septem libros divisus qui inscribitur speculi musices* [23].

n° XXXXII

~~n° 40~~

fol. 0_5v Sans texte.

fol. 1r ~~CCCLIIII~~

385 [24]

5029

7207 [25]

fol. 1r - 293r [IACOBI] SPECULUM MUSICAE

RÉPARTITION DES LIVRES

fol. 1r - 36r Livre I (76 chap.)

fol. 36r - 108r Livre II (126 chap.) [26]

[23] Ecriture du XVIe siècle.

[24] Dans la partie supérieure du folio.

[25] Dans la partie inférieure du folio.

[26] Edm. de Coussemaker, *Scriptorum de Musica Medii Aevi nova series* (Paris, Durand, 1867) T. II, pp. XVIII-XIX, en donnant une série de 125 chapitres se trompe. Cette erreur provient de ce qu'il n'a pas lu le contenu du Livre II mais s'est contenté de transcrire la table des matières, erronée, qui se trouve en tête de ce livre.

fol. 108v	Sans texte [27]
fol. 109r - 139v	Livre III (56 chap.)
fol. 140r - 165r	Livre IV (51 chap.)
fol. 165r - 204v	Livre V (52 chap.)
fol. 204v - 274r	Livre VI (113 chap.)
fol. 274r - 293r	Livre VII (47 chap.) [28]
fol. 293v	Sans texte.
fol. 294r - 299v	[IOHANNIS DE MURIS MUSICA SPECULATIVA] [29]
	Inc.: *Quoniam musica est de sono relato ad numeros . . . .*
	Expl.: . . . . *exempli causa describere tibi volo quorum figurae sunt in hoc ordine consequentes* [30]. *Explicit tractatus musicae Magistri Iohannis de Muris.*
fol. 300r	Figures annoncées par la fin du texte du folio 299v [31].
fol. 300v - 301v	Sans texte.
fol. 302r	Au milieu du folio, on lit: *Magistri Ioannis de Muris Musicae liber sex* (sic), *eiusdem explanatio tractatarum descriptionum* [32].
fol. 302v	Sans texte [33].
fol. 303r - 306r	Sans texte.

PARISINUS LATINUS 7207 A (P_2)

P_2 PARIS, Bibl. Nat., lat. 7207 A, cod. chart., XV° s. (circa 1480-1490), 4 + 226 fol., 21 c. X 31, 5 c., + 1 semifol. (227), 1 col., 44 lin., 21 c. X 16 c. [34].

1. DISPOSITION DES FOLIOS

0_1 0_2 / 0_3 0_4	Folios de garde.
Du fol. 1 au fol. 50	5 quinternions réguliers et complets.
Du fol. 51 au fol. 66	2 quaternions réguliers et complets.
Du fol. 67 au fol. 226	16 quinternions réguliers et complets.
227	
0_5 0_6	Folios de garde.

[27] Folio plus grand ajouté à la fin du Livre II pour porter, en son recto, une grande figure.

[28] Dans la partie inférieure du folio 293r, on lit: *Explicit.*

[29] Le traité est écrit d'une autre main que le *Speculum Musicae*, bien qu'elle soit assez proche de la première. Il ne porte ni titre, ni nom d'auteur (*Vide* pp. 24-25).

[30] *Cf.* Mart. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de Musica* (Typis San-Blasianis, MDCCLXXXIV) T. III, pp. 256a-283b. Dans Gerbert, on lit: . . . . *sunt in ordine conscriptae.*

[31] Gerbert, *op. cit.* T. III, p. 283, n'a pas reproduit ces figures parce que, dit-il, leur tracé était défectueux dans le manuscrit dont il se servait.

[32] Ecriture du XVIe siècle. [33] *Vide supra*, p. 8, N.B. 5.

[34] *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae regiae* (*Parisiis, E typographia regia, MDCCXLIV*): 7207 A, Codex chartaceus, olim Mazarinaeus. Ibi continetur speculum musicae: aucthore Ioannis de Muris. Is codex decimo quinto saeculo videtur exaratus.

N.B. 1. Les folios de 0_1 à 0_4 ne sont pas numérotés. Les folios 0_3 et 0_4, bien que primitivement indépendants, ont été collés ensemble, puis joints au corps du manuscrit.

2. Le folio 1 ne porte pas de numéro dans le manuscrit.

3. Le folio 227 est en réalité un demi-folio. La moitié inférieure manque (*vide infra* pp. 17-18).

4. Tous les quaternions et quinternions portent, au bas de leur dernière page, les premiers mots de la première page du cahier suivant.

5. Le relieur a interverti par erreur les folios qui aujourd'hui ont été numérotés 131 et 132. C'est pourquoi il faut d'abord lire le folio 132 et, ensuite, continuer la lecture du texte par le folio 131.

2. REPARTITION DU TEXTE DANS LE MANUSCRIT

fol. 0_1r	7207 A.
fol. 0_1v - 0_3v	Sans texte.
fol. 0_4r	5172 Speculum musicae liber grandis [35].
fol. 1r - 227r	[IACOBI] SPECULUM MUSICAE

REPARTITION DES LIVRES:

fol. 1r - 48r	Livre I (76 chap.)
fol. 48r - 135v	Livre II (126 chap.)
fol. 135v - 170r	Livre III (56 chap.)
fol. 170r - 194r	Livre IV (51 chap.)
fol. 194r - 227r	Livre V (52 chap.)
fol. 227v	Titres des chapitres XXVI-XLIV et LXIII-LXXXVI du Livre VI [36].
fol. 0_5 - 0_6	Sans texte.

MEDICEUS PLUT. XXIX 16 (F)

F FIRENZE, Bibl. Laurent., Plut. XXIX 16, cod. chart., XV° s. (circa 1430-1460), 2 + 125 + 2 fol., 22 c. X 29 c., 1 col., numerus linearum variat inter 27-33, diversis manibus exaratus [37].

[35] Ecriture du XVIe siècle.

[36] La table des matières du Livre VI a été écrite sur deux colonnes et commençait dans la deuxième moitié du folio 227r pour continuer au folio 227v et se terminer au folio 228r. Comme le manuscrit se termine par la moitié supérieure du folio 227, nous ne possédons, par conséquent, que les titres des chapitres qui figurent dans la première moitié du folio 227v, c'est-à-dire ceux allant de XXVI à XLIV (première colonne) et de LXIII à LXXXVI (seconde colonne).

[37] Ang. Mar. Bandinius, *Catalogus codicorum latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, T. II (Florentiae, MDCCLXXV) Plut. XXIX 16 D. Augustini Musica ac praeterea Alius Anonymi item de Musica Tractatus acephalus.

I pag. 1 D. Augustini De Musica Libri VI. Primus inc. *A. Modus qui pes est*, Ultimus des.

I. DISPOSITION DES FOLIOS

0_1	Folios de garde.
Du fol. 1 au fol. 48	4 sesternions réguliers et complets.
49 50 51 52 53	Cahier de 6 folios auquel on a arraché le dernier folio qui devait être sans texte.
Du fol. 54 au fol. 65	1 sesternion régulier et complet.
Du fol. 66 au fol. 85	2 quinternions réguliers et complets.
Du fol. 86 au fol. 92	1 sesternion régulier et complet.
Du fol. 98 au fol. 117	2 quinternions réguliers et complets.
Du fol. 118 au fol. 125	1 quaternion complet.
0_3 0_4	Folios de garde.

N.B. 1. Le folio 103, par erreur, a été numéroté 102.

2. Tous les quinternions et sesternions portent, au bas de leur dernière page, les premiers mots de la première page du cahier suivant.

3. Une main beaucoup plus récente (fin du XVIIe siècle?) a écrit çà et là dans la marge:
au fol. 86r *quinternio 13*
..... [38]
au fol. 89v *quaternio XV*
..... [38]
au fol. 93r *quinternio 17*
au fol. 95r *quaternio 18*
au fol. 96v *quaternio 19*
au fol. 99r *quinternio 20*
au fol. 100v *quinternio 21*
au fol. 102r *quaternio 22*
au fol. 105r *quinternio 23*
au fol. 107v *quinternio 24*
au fol. 109v *quaternio 25*

fecisse videremur. Explicit Liber VI de Musica, qui retractatur Libro primo Cap. XI ut in edit. eius Operum, studio Monachorum Ord. S. Benedicti Congreg. S. Mauri Venet. per Io. Bapt. Albrizi MDCCXXIX. Tom. I a pag. 443 ad pag. 540.

II pag. 54 Anonymi Tractatus de Musica, incipiens a capite LXXIII et progrediens usque ad Cap. CLXXI, quod est de divisione cantus. Inc. *Semidictonus est inaequalium vocum consonantia, tonum perfectum cum semitonio continens.* Ultimum des. *sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis.*

Codex chartac., Ms. in 4° maiori Saec. XV diversis manibus exaratus, in cuius primo folio legitur: *Francisci de Cortes num. 4.* Constat foliis scriptis 124.

[38] Les mentions *quaternio* ou *quinternio* 14, 16, 27, qui auraient dû se trouver approximativement et respectivement aux folios 87r ou v, 91r ou v, 114r ou v, manquent.

au fol. 112r *quinternio 26*
..... [38]
au fol. 117r *quaternio 28*
au fol. 119v *quinternio 29*
au fol. 122r *quinternio 30*

2. REPARTITION DU TEXTE DANS LE MANUSCRIT

fol. 0_1 Sans texte.
fol. 1r - 52r D. AUGUSTINI DE MUSICA LIBRI VI.
fol. 52v - 53v Sans texte.
fol. 54r - 124r [IACOBI SPECULI MUSICAE FRAGMENTA].

REPARTITION DU TEXTE

fol. 54r - 104r „Semiditonus est inaequalium vocum consonantia .... LI Tonus cum ter diapason nuncupla proportio" (L. II, c. LXXIII, 1-CXXVI, 45).

N.B. 1. Les numéros et titres des chapitres LXXIII et LXXXIV manquent.

2. A la place de „Capitulum XCIV", il a été écrit par erreur „Capitulum XCV". C'est pourquoi, depuis le chapitre XCV jusqu'au chapitre CXXVI, la numérotation est fausse pour tous les chapitres: XCVI pour XCV, XCVII pour XCVI .... CXXVII pour CXXVI [39].

3. Le texte de tous les chapitres est complet, excepté pour le chapitre CLXVI, qui, dans ce manuscrit F, se termine par les mots „nuncupla proportio", alors que, dans les deux autres manuscrits, ce chapitre continue d'abord par un grand tableau et, ensuite, par un texte encore assez long formant la fin du Livre II.

4. Du chapitre CVIII jusqu'à la fin, les tableaux ou figures manquent, bien qu'une place laissée vide leur ait été réservée.

fol. 104r - 110v „Tonus, secundum Boetium, est aeris percussio .... Haec nunc de sono dicta sufficiant. De numero prosequamur" (L. I, c. XXII, 1-XXIX, 25) [40].

N.B. 1. Entre les derniers mots du L. II, c. CXXVI, 45 („nuncupla proportio") et les premiers du L. I, c. XXII, 1 („Tonus, secundum Boetium"), une partie de la page est restée vide.

[39] A. de Lafage, *Essais de diphthérographie musicale* (Paris, 1864) pp. 346-348, avait remarqué cette erreur, mais il ne l'avait pas comprise. C'est pourquoi il écrit: „XCIII et XCIV. Quod haec consonantia in tacta fundetur proportione". En agissant ainsi, il se trouvait à nouveau d'accord avec F au sujet de la numérotation des chapitres suivants.

[40] A. de Lafage, *loc. cit.*, commet une grave erreur en affirmant que tous les textes qui, d'ici, se succèdent jusqu'à la fin du manuscrit, sont des extraits de différents traités.

2. Les numéros et titres des chapitres XXII, XXIII, XXIV, XXV, manquent [41].

3. Le texte de tous les chapitres est complet, excepté celui du chapitre XXIX dont les derniers mots „et cum unitas numeri sit principium et pars, aliquid de ea primo videamus" ont été volontairement omis par le copiste [42].

fol. 110v - 111v „Item dictum est hanc consonantiam constare ex diapason, diatesseron et tono .... Similiter et in sonis dictae partes reddunt consonantiam, ut probat exemplorum praesens positio" (L. II, c. XXI, 16-37).

fol. 111v - 112r „Item continet haec consonantia in se bis diapente et bis diatesseron .... Similiter dictae partes sic ordinatae secundum sub et supra, ut est tactum, bis diapason constituerent, ut ostendunt sequentes descriptiones" (L. II, c. XXV, 8-19).

fol. 112r - 112v „Adhuc divisibilis est haec consonantia in multas partes inaequales quas continet .... Sed haec de his nunc ex incidenti dicta sunt de quibus infra forsitan amplius loquemur" (L. II, c. XXV, 7-14).

fol. 112v - 114r „Quantum ad huius consonantiae proportionem quae simplex debet reputari sicut et praecedentes .... Hae proportiones in tribus chordis observare sesqualteram inducunt proportionem, et in sonis hanc consonantiam, ut ostendit sequens descriptio" (L. II, c. XXX, 1-25).

fol. 114r - 114v „Est haec consonantia simplex ratione suae proportionis, quia sesquitertia proportio speciem numerorum ad aliquid respicit simplicem, ... Haec si serventur, in chordis et sonis sesquitertiam proportionem et hanc reddunt consonantiam" (L. II, c. XXXVI, 1-9).

fol. 115r „Monochordum, ut ait Guido, est .... Unde Guido in suo dialogo ad discipulum loquens" (L. V, c. XVII, 1-9).

N.B. 1. Tous ces textes sont des fragments, soit du L. II, soit du L. V et se suivent dans le manuscrit sans qu'il y ait une indication quelconque concernant le numéro ou le titre des chapitres [43].

2. Du fol. 110v au fol. 115r, aucune place n'a été laissée vide pour contenir les tableaux et figures devant illustrer le texte.

fol. 115r - 118r „Capitulum XVI. Monochordum quare septem tantum contineat vocum discrimina .... et post monochordum primo repertum videtur fuisse tetrachordum, non dichordum, non trichordum" (L. VI, c. XVI-XXI) [44].

[41] A. de Lafage, *loc. cit.*, ayant remarqué ces lacunes, écrit: [C. I, De sono. C. II, De vocibus. C. III, De motu.]

[42] Je dis „volontairement" car le texte qui vient ensuite au fol. 110v ne traite pas de l'*unité*.

[43] C'est pour cette raison que Lafage a cru que ces textes, qui paraissaient se suivre pêle-mêle, provenaient de différents traités.

[44] *Vide* Coussemaker, *op. cit.*, T. II pp. 220 et sqq.

fol. 118r - 119v „Capitulum XXIII. Quare sub tetrachordo finalium voc quinta sub figura graeca Γ sit addita .... ut prima superiorum diapason contineret ad primam gravium, secunda ad secundum, quarta ad quartam" (L. VI, c. XXIII-XXV).

fol. 119v - 120r „Capitulum XXXI. Comparatio specierum diatesseron et diapente metrorum pedibus .... necesse est omnium neumarum distinctio" (L. VI, c. XXXI).

fol. 120v - 121r „Capitulum XXXIV. De modorum numero [45] .... in ecclesia triumphante" (L. VI, c. XXXIV).

fol. 121r „Sed quare tantum sex sint voces illaeque dictae sunt, non facile potest demonstrari .... ut essent sex tactae voces non plures, non pauciores, sicut in figura patet hic posita" (L. VI, c. LXII).

fol. 121v - 122r „Capitulum XX. Quid sit cantus et quid cantare .... de vocum et litterarum dispositione in ipso monochordo vel gammate" (L. VI, c. LXX).

fol. 122r - 122v „Capitulum LXXI. Cantus divisio [46] .... Et haec ad cantum pertinere potest planum (L. VI, c. LXXI).

N.B. 1. Au fol. 115r, le copiste a écrit par erreur „Capitulum XV" au lieu de „Capitulum XVI" [47].

2. Tout le texte du chapitre XXII manque [48].

3. Au fol. 121r, le texte du chapitre LXII n'est pas complet. Il commence par: „Sed quare tantum sex sint voces" (ce commencement se trouve à peu près au milieu du chapitre), et se termine un peu plus loin par les mots: „sicut in figura patet hic posita". Aucun espace n'a été laissé pour tracer la figure annoncée [49].

4. Au fol. 122r - 122v, le texte du chapitre n'est pas complet; il s'arrête en son milieu [50].

5. Du fol. 115r au fol. 122v, des emplacements restés vides ont été réservés pour les tableaux ou les figures.

fol. 122v - 123r „Capitulum II. Quid sit cantus mensurabilis [51] .... De discantu aliquid dicendum est" (L. VII, c. II).

fol. 123r - 124r „Capitulum III [52]. Unde dicitur discantus .... ; ex dictis quid sit discantus videamus" (L. VII, c. III).

[45] Lafage, *loc. cit.*, a omis „XXXIV. De modorum numero".

[46] Lafage, *loc. cit.*, indique par erreur „De cantu plano et mensurabili" pour „Cantus divisio".

[47] Lafage, *loc. cit.*, a agi comme le copiste.

[48] Lafage, *loc. cit.*, indique par erreur: [XXII. De virtute numerorum].

[49] *Vide* Coussemaker, *op. cit.*, T. II, p. 282.

[50] *Vide* Coussemaker, *op. cit.*, T. II, p. 303.

[51] Lafage, *loc. cit.*, soit qu'il ne l'ait pas remarqué, soit qu'il l'ait négligé, ne fait pas état de ces numéro et titre: „C. III. Quid sit cantus mensurabilis" que porte textuellement le manuscrit.

[52] [53] Lafage, *loc. cit.*, indique respectivement „LXXIV. Unde dicitur discantus" et „LXXV. Quid sit discantus". Vraisemblablement, se trouvant devant les mentions „C.CIIII" et „Cap. V" données par le manuscrit, a-t-il pensé qu'il s'agissait là d'une erreur du copiste qu'il fallait rectifier, sans faire trop de changement, en „*LXX*IV" et „*LXX*V". La nomenclature des chapitres précédents (LXX, LXXI) paraissait, en outre, l'y autoriser.

fol. 124r - 124v „Capitulum IV [53]. Quid sit discantus .... non unitate simplicitates, sed dulcis concordisque mixtionis" (L. VII, c. IV).

N.B. Le scribe a écrit par erreur: „C. III", „C. CIIII", „Cap. V" pour „C. II", „C. III", „Cap. IV".

fol. 125r - 0_4v Sans texte.

II — HISTOIRE DES MANUSCRITS

Ainsi que nous l'avons déjà signalé au début de l'„Introduction", les trois manuscrits parvenus jusqu'à nous qui possèdent, en tout ou en partie, le *Speculum Musicae*, sont d'origine italienne.

P_1

Si l'on en juge par son écriture et par les miniatures qui ornent les lettres initiales des chapitres I et II du Livre I et du chapitre I des six autres livres, le manuscrit sur parchemin *Parisinus Latinus 7207* doit avoir été écrit dans la période qui s'étend de 1430 à 1460, et non pas au XIV° siècle comme le déclarent Coussemaker et Grossmann [54].

Son plus ancien possesseur connu est le Cardinal Niccoló Ridolfi de Florence qui mourut en 1550.

A sa mort, ses manuscrits furent achetés par Pierre Strozzi, maréchal de France. Lorsque celui-ci eut été tué au siège de Thionville (1558), la reine Catherine de Médicis, sous de fallacieux prétextes, s'empara de sa bibliothèque.

Catherine de Médicis étant décédée en 1589, l'année même ou Henri IV devenait roi de France, le sort de sa bibliothèque resta indécis pendant plusieurs années, jusqu'au moment où, sur la proposition du président de Thou, maître de la librairie du roi, celle-ci s'enrichit de tous les manuscrits que possédait la bibliothèque de Catherine.

Une fois entré dans la Bibliothèque du Roi, le *Speculum Musicae*, comme les autres manuscrits ayant appartenu au Cardinal Ridolfi, devait y rester jusqu'à nos jours, que cette Bibliothèque prît l'épithète de Royale, Impériale ou Nationale selon les changements de régime politique [55].

[54] cf. Coussemaker, *op. cit.*, p. XVI et Grossmann, *op. cit.*, p. 1.

[55] Pour plus de détails, cf. Léopold Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Impériale* (Paris, Imprimerie Impériale, 1868) T. I, *passim*.

Nous signalerons en outre que la cote n° XXXXII n° 40 qui se rencontre, dans le manuscrit, au fol. 0_5r, est celle de la bibliothèque du Cardinal Ridolfi et que c'est vraisemblablement au même moment que fut écrit le texte: *Index. Magistri Ioannis de Muris Tractatus*, etc.,

Nous ignorons quelle fut la reliure primitive du *Speculum Musicae*. Vraisemblablement fut-elle en vélin souple. Actuellement, cet ouvrage est contenu dans une très belle reliure en cuir grenat, assez endommagée pourtant, aux armes d'Henri IV et datant de 1604. Parmi les nombreux manuscrits provenant de Catherine, le *Speculum musicae* figure parmi les sept ou huit manuscrits latins qui furent reliés magnifiquement sous Henry IV.

P_2

Le *Parisinus Latinus 7207 A* appartient, lui aussi, au XV° siècle, mais à une période qui semble postérieure à celle où le P_1 a été écrit. Ceci apparaît, non seulement dans l'écriture, mais encore dans le papier utilisé. Ce papier, en effet, est de trois marques différentes représentée chacune par un filigrane. Ces filigranes sont respectivement: un chapeau (fol. 1-10), une ancre avec un anneau et entourée d'un cercle (fol. 11-66), des monts surmontés d'une croix (fol. 67-226).

Si nous nous en rapportons à l'ouvrage de Briquet [56], ces trois filigranes s'apparentent aux n° 3387, 463 et 11709.

Selon Briquet, le papier portant le filigrane n° 3387 se rencontre dans des manuscrits datés allant de 1464 à 1475, le filigrane n° 463 dans ceux allant de 1489 à 1498; enfin, le filigrane n° 11709 (dont se rapproche très fort, sans être tout-à-fait identique, le filigrane des fol. 67-226) ne se trouve que dans un manuscrit connu écrit à Pise en 1466.

Briquet, par contre, a rencontré, au cours de ses recherches, plusieurs manuscrits dont le papier possédait les filigranes n° 3387 et 463. Signalons le lieu et la date, où ils ont été écrits, de quelques-uns de ces manuscrits:

Pour le n° 3387 (chapeau): Florence 1465, Florence 1469-75, Venise 1464-73, Sienne 1465-69, Pistoria 1474, Augsbourg 1469, Ratenberg (Tyrol) 1476.

Pour le n° 463 (ancre avec un anneau et entourée d'un cercle), dont le type est essentiellement italien, probablement d'origine vénitienne, assez répandu dans le sud de l'Allemagne: Arnoldstein (?) 1489, Innsbruck 1498, Venise 1498.

En fait de datation d'un manuscrit en se basant sur des papiers

qui figure sur le même folio. D'autre part, les quatre cotes qui figurent sur le fol. 1r sont respectivement celles du catalogue de Rigault, de 1622 (CCCLIIII), du catalogue de Dupuy, de 1645 (385), du catalogue de Clément, de 1682 (5029), et enfin du *Catalogus* de 1744 (7207).

[56] C. M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier* (Paris, A. Picard, 1907).

utilisés à des dates connues, il est permis de croire, d'après des faits d'expérience, que ces papiers étaient déjà utilisés une dizaine d'années avant la date la plus ancienne et une dizaine d'années après la date la plus récente. Nous croyons donc être très près de la vérité en situant le manuscrit P_2 entre 1480 et 1490.

Si, d'autre part, nous comparons les trois types de papier utilisés dans ce manuscrit avec le nombre de cahiers dont il se compose, nous arrivons à une constatation intéressante: Le manuscrit, depuis le début (fol. 1) jusqu'au fol. 226, c'est-à-dire jusqu'avant le dernier folio, est composé de quinternions, c'est-à-dire d'une façon très régulière, *excepté pour les folios allant de 51 à 66 où nous trouvons deux quaternions.*

Pourquoi ces deux quaternions sont-ils venus s'insérer au milieu des quinternions alors que rien dans le texte même n'exigeait un tel changement? En effet, ces deux quaternions (fol. 51-66) continuent le texte du Livre II commencé au fol. 48r, et ce texte du Livre II se poursuivra encore sur le sept quinternions suivants. La véritable raison en est que, après avoir terminé le folio 50, le scribe s'est aperçu qu'il ne possédait plus suffisamment de papier (filigrane n° 463) pour former deux quinternions, et qu'il en avait de trop pour en former un seul. C'est pourquoi, afin d'utiliser la quantité la plus grande possible de son papier restant, il a formé ces deux quaternions. Ainsi donc, les papiers utilisés se distribuent ainsi dans ce manuscrit: a) un quinternion (fol. 1-10) du papier à filigrane n° 3387, b) quatre quinternions suivis de deux quaternions (fol. 11-66) de celui à filigrane n° 463, c) seize quinternions (fol. 67-226) de celui à filigrane très rapprochant du n° 11709.

Il reste encore un autre type de filigrane que l'on rencontre dans ce manuscrit, mais sur un seul folio, et dont on pourrait tirer un enseignement. Nous avons dit [57] que le folio 227, tel qu'il se présente maintenant, était en réalité un demi folio. En effet, la moitié inférieure en a été soigneusement coupée et enlevée; ensuite, la moitié supérieure a été collée par son verso sur une feuille de papier possédant la grandeur des autres folios du manuscrit. Or, cette feuille de papier possède un filigrane très orné consistant en un grand cercle sur la ligne duquel viennent successivement se placer la lettre L, deux glaives, une fleur de lys, une couronne, le tout se répétant. A l'intérieur du cercle, on rencontre des chaînes, indices de la Maison de Navarre, et des fleurs de lys. Ce filigrane ne se rencontre pas parmi ceux que Briquet a recueillis. Comme

[57] *Vide* p. 10, N.B. 3.

l'étude de ce dernier ne porte que sur les filigranes antérieurs à 1600, nous pouvons déjà affirmer que le filigrane de la feuille collée au fol. 227 (Armes de France et de Navarre) n'appartient pas aux premières années du règne d'Henry IV (roi de 1589 à 1610). Par ailleurs, Churchill [58] relève deux filigranes différents de celui-ci mais portant l'un et l'autre la fleur de lys et les chaînes. Du premier, figurant dans son ouvrage sous le n° 305, il dit: „1683 — Arms of France and Navarre. Libro del consejo, St Martin's Monastery, Santiago di Compostella, Spain". Pour le second, le n° 308, il se contente de donner la date: 1690.

Pour l'instant, il ne nous est pas possible de fixer une date approximative de quelques années pour situer le moment où la feuille dont nous avons parlé a été collée au verso du folio 227. Nous sommes cependant tenté de croire que son introduction dans le *Paris. Lat. 7207 A* aurait eu lieu après 1668, date à laquelle le manuscrit passa dans la librairie du roi Louis XIV, ainsi que nous allons le voir.

Le plus ancien possesseur de ce manuscrit que nous connaissions est le cardinal Mazarin qui voulut avoir en France une bibliothèque qui pût se comparer à celle qu'il possédait à Rome. Ainsi que nous le dit Delisle [59], il chargea le savant Gabriel Naudé de constituer cette bibliothèque. Quand Mazarin mourut en 1661, il légua tant ses livres imprimés que ses manuscrits au collège Mazarin qu'il avait fondé (Bibliothèque Mazarine). Cependant, on ne tarda pas à attirer l'attention du Roi sur l'intérêt que pourrait avoir, pour sa propre bibliothèque, le passage, dans celle-ci, des manuscrits hérités par la Bibliothèque Mazarine. Il fallut attendre jusqu'en 1668 pour que le Roi se décidât à en faire dresser le catalogue. Celui-ci, conservé actuellement à la Bibliothèque Nationale [60], a été publié par H. Omont [61]. Ce catalogue ne comprend pas moins de 2023 numéros, et notre manuscrit y figure comme suit: *448. Speculum musicae; fol.*

A la suite de cette inventaire, tous les manuscrits ayant appartenu à Mazarin passèrent dans la bibliothèque du Roi et c'est sous le n° 5172 (que l'on trouve au fol. 04r) que figurera, en 1682, au catalogue de Clément, le *Speculum Musicae.*

[58] W. A. Churchill, *Watermarks in paper in the XVII and XVIII Centuries and their interconnection* (Amsterdam, Menno Hertzberger, 1935).

[59] L. Delisle, *op. cit.*, T. I p. 279-80.

[60] Ms. nouv. acq. franç. 5763, fol. 142-236 et 241v.

[61] H. Omont, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque Nationale*, T. IV La Bibliothèque Royale à Paris au XVII° siècle (Paris, Leroux, 1913), pp. 280-361.

Le *Paris. Lat. 7207 A* ne possède que les cinq premiers livres du *Speculum Musicae* ainsi que les titres des chapitres XXVI-XLIV et LXIII-LXXXVI faisant partie de la nomenclature des chapitres qui figure en tête du Livre VI.

Comment expliquer cette disposition?

Dans P_2, comme d'ailleurs aussi dans P_1, chaque livre du *Speculum Musicae* est précédé de la table ou nomenclature des chapitres. Dans P_2, cette table est écrite sur deux colonnes. Lorsque P_2 était complet, le texte du Livre V s'arrêtait au milieu du fol. 227r, et la table des chapitres du Livre VI commençait immédiatement dans la seconde moitié de ce même fol. 227r pour se continuer au verso de ce fol. 227.

Nous ignorons de quelle façon et à quel moment le manuscrit fut mutilé des deux derniers livres du *Speculum Musicae*. On peut faire cependant une constatation curieuse. C'est que la table des chapitres du Livre VI commençait au milieu du fol. 227r, *c'est-à-dire au premier folio d'un quinternion* et que cette table était suffisamment longue (le Livre VI comporte 113 chapitres) pour remplir au moins tout le verso de ce fol. 227. Par conséquent, le texte proprement dit du Livre VI devait commencer au plus tôt au fol. 228.

Lorsqu'une partie d'un manuscrit se perd, cette perte se fait généralement par cahiers complets. Or, ici, nous constatons que le premier folio d'un cahier (le fol. 227) a été conservé; bien plus, ce n'est même que la partie de ce folio qui contient la fin du Livre V qui a été préservée.

Que conclure de tout ceci? C'est que la mutilation a été vraisemblablement volontaire. Ainsi qu'on pourra le constater à la première page de l'„Introduction", là où nous donnons un aperçu de la matière traitée dans chacun des sept livres du *Speculum Musicae*, cet ouvrage se divise en deux parties bien distinctes, la première (L. I-V) traitant de la théorie de la musique, la deuxième (L. VI-VII) de la pratique. Iacobus reconnaît lui-même cette distinction [62]. De son côté, Coussemaker, ne pouvant pas publier l'entièreté de ce volumineux traité et devant faire un choix, explique que, s'il attache un grand prix aux spéculations de l'auteur, elles sont cependant aujourd'hui d'un intérêt secondaire; c'est pourquoi, dit-il, il publie les Livres VI et VII à l'exclusion des autres, parce que ces deux derniers livres traitent de la pratique musicale [63]. On peut se demander, dès lors, s'il ne s'est pas trouvé autrefois quelqu'un qui

[62] cf. *Speculum Musicae* L. VI c. I.
[63] Coussemaker, *op. cit.*, T. II pp. XVI-XVII.

ait pensé de la même manière que Coussemaker et qui, trouvant le manuscrit trop volumineux, ait enlevé la seule partie qui l'intéressait, à savoir les deux derniers livres. Ce Vandale aurait quand même eu un geste de respect; s'apercevant que le fol. 227 possédait la fin du Livre V, il l'aurait arraché de son cahier et laissé avec les cinq premiers livres. Ce qui nous incite à penser de la sorte, c'est le fait que ce folio paraît bien avoir été arraché, et d'une façon malhabile et rapide, car sa bordure intérieure est fortement endommagée. Plus tard, lorsqu'on voulut attacher à nouveau ce folio au manuscrit, on enleva la partie inférieure qui n'avait plus sa raison d'être, puisqu'elle avait trait à la nomenclature des chapitres du Livre VI, et on colla la partie supérieure sur une feuille de papier (filigrane aux armes de France et de Navarre) qui, elle-même, fut rattachée au corps du manuscrit. Cependant, au travers de cette feuille de papier, on peut encore distinguer nettement, au verso du demi-folio 227, sur deux colonnes, la table ou nomenclature des titres des chapitres XXVI-XLIV (première colonne) et LXIII-LXXXVI (deuxième colonne) du Livre VI.

Quand enleva-t-on les deux derniers livres du manuscrit? Vraisemblablement pas avant la fin du XVIe siècle. En effet, la mention „Speculum musicae liber grandis", qui paraît avoir été écrite à cette époque, semble bien désigner un ouvrage complet. Ne conviendrait-il pas de reporter cet enlèvement à la période pendant laquelle le manuscrit se serait trouvé au collège Mazarin, c'est-à-dire de 1661 à 1668? Nous savons combien les étudiants sont coutumiers d'opérations semblables. Il resterait encore à voir si, au collège Mazarin et surtout en plein XVII° siècle, il se serait trouvé un étudiant susceptible de s'intéresser au problème de la musique pratique médiévale! Si oui, la réparation avec la feuille de papier aurait été opérée après l'entrée du manuscrit dans la bibliothèque du Roi.

Ce sont là différents problèmes que nous espérons pouvoir résoudre un jour.

F

Le *Mediceus Plut. XXIX 16* appartient au fonds le plus ancien de la bibliothèque Médicéo-Laurentienne. Il est impossible de dire en quelle année il y entra. La mention „Francisci de Cortes num. 4" que l'on rencontre sur le premier folio nous donne le nom d'un possesseur antérieur. Nous ne savons rien de ce François de Cortes, si ce n'est qu'il dut avoir quelques manuscrits dans sa bibliothèque, puisque celui-ci porte le

n° 4. On nous affirme que la Bibl. Laurent. possède d'autres manuscrits qui porterait la mention abrégée „Francisci Cort". Pour notre part, nous y avons repéré un manuscrit du XV° siècle (*Plut. XXIX 48*, cod. chartac.) portant, sur le premier folio, la mention „Franc. de Corti". Il s'agit encore là d'un manuscrit consacré entièrement à la musique. Il contient, outre des traités anonymes, des écrits de Guido, Aurélien, Hothby, Tinctoris et l'*Ars contrapuncti secundum Johannis de Muris.*

Comme les *Parisini Latini 7207* et *7207 A*, le *Mediceus Plut. XXIX 16* est du XV° siècle; son écriture nous permettrait même de le considérer comme contemporain ou légèrement postérieur à P_1. D'autre part, le filigrane de son papier, des monts surmontés d'une croix, correspond au n° 11689 de Briquet et se rencontre dans les manuscrits suivants signalés par Briquet: Florence 1411-21, Pise 1416. Son écriture ne nous autorise pas cependant à le situer à une période aussi ancienne.

Contrairement aux *Parisini*, ce *Mediceus* ne possède que des fragments du *Speculum Musicae.* Ces fragments se succèdent sans suivre l'ordre du traité. C'est ainsi que le texte du *Speculum Musicae* commence par les chapitres LXXIII à CXXVI du Livre II, soit 54 chapitres, suivis par 8 chapitres du Livre I, suivis eux-mêmes par des fragments de 5 chapitres du Livre II et d'une texte fragmentaire du Livre V, etc. [64]. Comme tous ces chapitres se succèdent en pleine page, il ne peut pas être question ici de la perte de certains folios. Non. Ici le scribe paraît ou bien avoir recopié pêle-mêle des fragments qui lui tombaient sous la main, ou bien avoir obéi à une idée qui nous échappe en ne retenant que des textes qui l'intéressaient particulièrement et en les ordonnant à sa façon. Mais, si c'est de cette dernière manière qu'il a agi, nous devons reconnaître que le cheminement de sa pensée n'est pas toujours clair. Ceci est encore un de ces points que nous voudrions développer mais dont nous remettons l'exposé à plus tard lorsque, le *Speculum Musicae* ayant été publié, il nous sera possible de renvoyer le lecteur aux textes mêmes.

Une question aussi troublante est celle qui se pose en présence des mentions *quinternio 13*, *quaternio XV*, *quinternio 17*, etc., d'une main beaucoup plus récente, que l'on rencontre çà et là à partir du fol. 86r jusqu'au fol. 122r [65]. Si l'on examine les folios, où de telles mentions

[64] *Vide* pp. 12-15. Comme on pourra le voir par les livres et les chapitres que nous avons identifiés à cet endroit, la liste donnée par Fr. Ludwig (*Archiv für Musikwissenschaft*, V (1923), p. 295, n. 1), d'après Lafage, est erronée.

[65] *Vide* pp. 11-12.

se trouvent, on s'aperçoit immédiatement qu'elles ne correspondent en rien avec l'ordre des cahiers du manuscrit. D'autre part, il serait difficile d'admettre qu'elles sont des références à des cahiers d'un autre manuscrit, d'abord parce que le texte qui se trouve entre deux de ces mentions n'est pas suffisamment long pour remplir un *quaternio* ou un *quinternio*, ensuite parce que la numérotation de ces *quaterniones* et de ces *quinterniones* se suivant graduellement de 16 à 30 serait en contradiction avec la succession illogique des textes puisque, nous venons de le voir, ces textes sont un mélange de chapitres provenant de différents livres.

Les véritables cahiers, *quinterniones* et *sesterniones* du *Mediceus*, tels que nous les avons relevés plus haut [66], n'ont pas été reliés immédiatement entre eux, ni, par conséquent, avec le *De Musica* de Saint Augustin (qui, par ailleurs, ne porte pas, dans les marges, les mentions *quaternio* ou *quinternio* avec numérotation dont on trouve la présence dans les fragments du *Speculum Musicae*). Ils sont restés séparés pendant assez bien de temps car la première et la dernière pages de chacun de ces cahiers portent de nombreuses traces de souillures. La reliure actuelle (commune à tous les manuscrits du fonds médicéen) est de la seconde moitié du XVIe siècle; elle est composée d'ais recouverts de peau rousse imprimée à froid, avec fermoirs et une chaîne. Enfin, tous les chapitres du Livre I (c. XXII-XXIX, fol. 104r-110v) et le chapitre XCVI du Livre II (fol. 74v-75r) ont fait l'objet d'une étude dans la seconde moitié du XVe siècle, car de nombreux passages de ces chapitres ont été soulignés et résumés en marge par une main de cette époque.

III — LA PARENTE DES MANUSCRITS

Il serait prématuré d'entrer dans les détails pour prouver les relations, plus ou moins lointaines, qui existent entre les trois manuscrits possédant le *Speculum Musicae*. Certaines découvertes que nous pourrions faire encore dans les textes que nous n'avons pas encore recopiés (L. III-VII) nous amèneraient peut-être à devoir reviser certaines de nos conclusions si nous les émettions maintenant.

Nous avons déjà constaté que:

1) P_2 saute très souvent des passages entiers du texte parce que, en recopiant, il se reporte d'un mot qu'il vient de copier à un même mot qui,

[66] *Vide* p. 11.

dans son modèle, se retrouve quelques lignes plus bas. Ces passages sautés par P_2 se rencontrent dans P_1.

2) Pour la même raison, P_1, mais moins fréquemment, omet aussi certains passages qui se trouvent dans P_2.

3) P_2 et F contiennent souvent certaines *lectiones* différentes de celles de P_1, mais qui sont les mêmes entre eux.

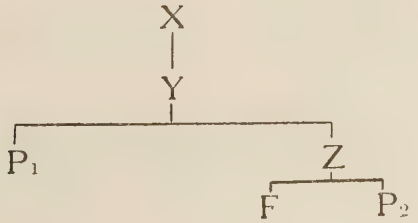
4) Très rarement P_1 laisse, dans le texte, un espace vide pour un mot qu'il n'a pu lire dans son modèle qui devait donc être d'une lecture assez facile. Par contre, il arrive plus souvent que P_2 et F laissent un espace vide pour le même motif. Or les mots que P_1 n'a pas pu lire ne sont jamais les mêmes que ceux qui ont mis P_2 en difficulté. Par conséquent, nous pouvons déjà distinguer deux branches, celle à laquelle appartient P_1 seul, et l'autre où se rencontrent P_2 et F.

5) Au chapitre XCIIII du Livre II, P_1 et F se trompent et indiquent C. XCV au lieu de C. XCIIII. Cette erreur d'une unité se répercutera sur les chapitres suivants jusqu'à la fin du Livre II où nous trouverons, de part et d'autre, C. CXXVII au lieu de C. CXXVI.

Au moment où P_1 et F se sont trompés, P_2, comme cela lui arrive souvent, a omis d'indiquer le chiffre et le titre du chapitre. Par conséquent, il ne nous est pas possible d'examiner à cet endroit si P_2 a commis la même erreur que P_1 et F. Cependant, quelques chapitres plus loin, là où P_2 se donne la peine de copier le chiffre et le titre du chapitre, il agit comme P_1 et F en indiquant C. 97 pour C. XCVI, C. 100 pour C. XCIX, et ainsi de suite.

Il apparaît donc que cette erreur provient d'un manuscrit perdu que nous appellerons Y et auquel doivent remonter P_1, P_2 et F.

Comme il n'est guère possible que cette dernière erreur se soit trouvée dans le manuscrit original, nous pouvons, en nous basant sur ces éléments constatés que nous venons d'exposer, établir le *stemma* suivant:



IV — LE NOM DE L'AUTEUR DU SPECULUM MUSICAE

Dans les trois manuscrits, le *Speculum Musicae* se présente comme une oeuvre sans nom d'auteur. L'attribution à Jean de Muris, faite au fol. 0_5 r. dans le *Parisinus Latinus 7207*, est d'une main postérieure.

Cependant l'auteur de ce volumineux traité nous a livré son nom d'une façon détournée, suivant en cela une pratique assez courante au Moyen Age.

A la fin du chapitre I du Livre I, chapitre qui sert d'Introduction à tout l'ouvrage, il écrit ceci: „S'il plaît à quelqu'un de connaître le nom du compilateur de cet ouvrage, qu'il relie entre elles les lettres capitales des sept livres qui en font partie".

Comme l'auteur présente ce chapitre premier comme une Introduction, nous devrons considérer le chapitre II du Livre I comme étant, en fait, le premier chapitre du traité. Il commence d'ailleurs par ces mots révélateurs: „In principio huius operis . . . ." (Au début de cet ouvrage . . . .)

Tenant compte de ceci, nous pourrons aligner le début du chapitre I de chacun des sept livres:

*I*n principio huius operis . . . . (L. I, c. II)
*A*ctus activorum in paciente sunt (L. II, c. I)
*C*um in superiori libro de consonantiis . . . . (L. III, c. I)
*O*rdo poscit naturalis ut . . . . (L. IV, c. I)
*B*oecius musice doctor . . . . (L. V, c. I)
*U*numquodque opus tanto laudabilius est . . . . (L. VI, c. I)
*S*implicius in commento suo super Aristotilis predicamenta . . . . (L. VII, c. I)

Ce qui nous donne le nom: I A C O B U S.

D'où provient donc l'erreur initiale qui, pendant plus de quatre siècles, allait permettre d'attribuer le *Speculum Musicae* à Jean de Muris?

Nous croyons pouvoir affirmer que cette erreur provient uniquement du *Parisinus Latinus 7207* (P_1), à l'exclusion de tout autre manuscrit, même perdu.

En effet, c'est dans ce seul manuscrit qu'après le *Speculum Musicae* se présente écrit par une main différente [67] un traité attribué jusqu'ici à

[67] *Vide* n. 29.

Jean de Muris, la *Musica Speculativa*. Or, si au fol. 293v, qui contient la fin du traité de Iacobus, se trouve expressément indiqué par la même main le mot „Explicit" sans autre mention, par contre, au fol. 299v, où se termine la *Musica Speculativa*, nous rencontrons un *explicit* plus détaillé: „Explicit tractatus musice Magistri Iohannis de Muris" écrit par la même main que celle qui copia la *Musica Speculativa*.

Ainsi donc, les deux *explicit*, si on les examine avec attention; sont très clairs: le premier (fol. 293v) annonce la fin du *Speculum Musicae* et est d'ailleurs écrit par la main qui a écrit non seulement tout ce traité mais aussi la mention „Incipit Speculum Musice" que l'on trouve au fol. 1v après la table des chapitres du Livre I; le second, appartenant à la même main que celle qui a copié la *Musica Speculativa*, annonce d'une façon non douteuse la fin de ce second traité contenu dans le manuscrit *Paris. Lat. 7207*.

Quelles sont maintenant les causes qui ont contribué à l'erreur commise, au XVI° siècle, par celui qui, au fol. 05r, a attribué le *Speculum Musicae* à Jean de Muris?

Elles sont trois: 1) La *Musica Speculativa* ne porte pas de titre et commence immédiatement par le texte „Quoniam musica est de sono relato . . . .". 2) Bien que les deux traités soient d'une écriture légèrement différente, et que le *Speculum Musicae* soit écrit à raison de 51 lignes de texte par page, tandis que la *Musica Speculativa* se contente de 47 lignes, ils doivent avoir été écrits dans le même scriptorium car les lettres initiales des différents chapitres (sauf évidemment les lettres miniaturées qui serviront à former le nom I A C O B U S, et celle — L — qui figure au début du L. I c. I [68]) ont été tracées, dans les deux traités, en rouge ou en bleu par la même main. 3) L'*explicit* de la *Musica Speculativa* (fol. 299v) ne donne pas le titre de ce traité, mais bien la mention „tractatus musice" qui pourrait très bien s'appliquer aussi au *Speculum Musicae*.

Dès lors, malgré la différence d'écriture existant entre les deux traités [69], une certaine unité pouvait sembler exister à celui qui, devant, par exemple, dresser un catalogue sommaire, avait à examiner le

[68] Il n'y a pas de lettres miniaturées dans la *Musica Speculativa*.

[69] C'est là un élément qui n'a pas une valeur absolue puisqu'une même oeuvre peut se rencontrer, dans certains manuscrits, écrites par plusieurs mains différentes, ou, parfois, par une main qui, par caprice, change, même momentanément, d'écriture, ainsi qu'on peut le voir au fol. 102v du *Mediceus XXIX 16* (F).

manuscrit. Même la page vide du fol. 293v pouvait lui faire croire qu'elle aurait dû contenir la table ou nomenclature des chapitres d'un dernier livre, puisque tous les livres du *Speculum Musicae* sont précédés d'une telle table. Quant à l'*explicit* du fol. 293r, celui qui dressait le catalogue a très bien pu le considérer comme l'*explicit* du livre précédent, et non pas du volumineux traité, puisque nous trouvons, à la fin des livres I et II, un tel *explicit*, plus circonstancié cependant [70]. C'est pourquoi c'est seulement au XVIe siècle que nous voyons attribuer le *Speculum Musicae* à Jean de Muris par les deux mentions qui se trouvent respectivement aux fol. 0_5r et 302r, celui-ci devant être le dernier folio de P_1 dans sa présentation primitive [71].

V — LA QUESTION DE L'AUTEUR DU SPECULUM MUSICAE ET DE SA PRODUCTION POSEE DEPUIS LE XVIe SIECLE JUSQU'A NOS JOURS

A partir du jour où cette erreur a été commise, elle devait se perpétuer tant que quelqu'un ne s'aviserait pas de lire attentivement le chapitre préliminaire du *Speculum Musicae* et particulièrement sa dernière phrase. Pouvait-on se douter qu'un traité d'une telle importance était l'oeuvre, non pas du célèbre Jean de Muris, mais d'un inconnu qui ne consentait à livrer son nom que d'une façon détournée?

C'est donc Jean de Muris que citent M. Mersenne, J.-J. Rousseau, Ch. Burney [72], et non Iacobus. Quant à N. Vicentino [73], nous ne sommes pas aussi certain qu'il se soit servi du *Speculum Musicae* plutôt que des ouvrages authentiques de Jean de Muris. Enfin, c'est vraisemblablement en se basant sur les oeuvres de Mersenne, qu'il cite assez souvent dans son *Istoria Musica*, que G.-A. Bontempi s'inspire indirectement du *Speculum Musicae* en le considérant comme une oeuvre de Jean de Muris.

L'impression, en 1746, du *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothècae regiae* [74], dont on devait attendre qu'il fût rédigé avec soin,

[70] „Explicit liber primus Speculi Musice", etc.

[71] *Vide supra*, p. 8, N.B. 5.

[72] M. Mersenne, *Des consonances* (Paris, 1635), p. 84; *Harmonicorum Libri XII* (Paris, 1648), l. I, prop. XXV, p. 8; J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, cf. art. *Mesure*, *Musique*. etc.; Ch. Burney, *A general history of music*, (London. 1782) L. II pp. 199, 387-88, etc.

[73] N. Vicentino, *L'Antica Musica ridotta alla Moderna Prattica* (Roma, Antonio Barre, MDLV), pp. 9r, 10r, 87r.

[74] *Vide supra* n. 22 et 34.

donna pleinement confiance à ceux qui, comme Rousseau, consultèrent le *Paris. Lat. 7207*. Ils crurent bien avoir sous les yeux un manuscrit contenant un seul traité et dont l'auteur était Jean de Muris. Ils en furent d'autant plus persuadés que ce même *Catalogus* insérait, entre les *Paris. Lat. 7207* et *7208*, un autre manuscrit du *Speculum Musicae* en lui donnant la cote *7207 A* et, après l'avoir comparé au *7207*, en l'attribuant aussi à Jean de Muris. Or, dans le catalogue (manuscrit) précédent, celui de Clément (1682), cette assimilation n'avait pas encore été faite, puisque l'un de ces deux manuscrits possède la cote 5029, tandis que l'autre figure sous le n° 5172 et que ce dernier n'y porte aucun nom d'auteur, pas plus qu'il n'en porte sur l'inventaire de la Bibliothèque Mazarine, dressé en 1668 [75].

Mersenne qui avait consulté le cod. 7207 près d'un siècle avant qu'il ne fût signalé sous cette cote dans le *Catalogus* de 1744 s'était bien aperçu que ce manuscrit contenait deux traités de musique, et non pas un mais, au lieu de reconnaître que le second traité était la *Musica Speculativa* de Jean de Muris, il l'avait considéré comme un traité sans nom d'auteur et avait attribué le seul *Speculum Musicae* à Jean de Muris [76].

Ainsi, Mersenne évitait une erreur, mais tombait dans une autre.

Coussemaker fut le premier à reconnaître que le second traité du *Paris. Lat. 7207* était la *Musica Speculativa* de Jean de Muris [77]. Gerbert, en effet, en publiant ce traité [78], n'eut pas recours, parmi les manuscrits qu'il consulta, à ce *Paris. Lat. 7207*, ni au *Paris. Lat. 7369* qui possède aussi la *Musica Speculativa* et qui fut écrit en 1471 à Florence par un moine franciscain, mais il utilisa un autre manuscrit du même fonds dont il ne donne pas la cote [79]. Il semble bien que Gerbert n'a connu le *Speculum Musicae* que par ce qu'en dit J.-J. Rousseau. Il en est de même de Burney qui, après avoir emprunté au philosophe genévois les extraits du *Speculum Musicae* qu'il donne à l'article *Discant* dans son *Dictionnaire de Musique* [80], a voulu se documenter plus ample-

[75] *Vide supra* n. 55 et p. 18.

[76] *Vide supra*, n. 3. C'est donc à tort que H. Besseler (*Archiv für Musikwissenschaft*, VII p. 181, n. 2) déclare que c'est depuis Mersenne que l'explicit de la *Musica Speculativa* fut pris pour celui du manuscrit tout entier.

[77] Edm. de Coussemaker, *op. cit.*, T. II, p. XIV. Contrairement à ce qu'affirme Besseler (*loc. cit.*), Coussemaker n'a pas retourné les faits. Il a parfaitement compris Mersenne et a reconnu en plus le second traité comme étant la *Musica Speculativa*.

[78] M. Gerbert, *op. cit.*, T. II, pp. 255-283.

[79] *Ibidem*, p. 189.

[80-81] Ch. Burney, *loc. cit.*

ment et, pour cette raison, s'est ensuite procuré de larges extraits de ce traité et la table complète de ce qu'il contenait [81].

Tant que l'on ne s'aperçut pas qu'il existait des contradictions entre les théories énoncées dans le *Speculum Musicae* et les autres ouvrages attribués à Jean de Muris, on ne mit jamais en doute la paternité de ce théoricien concernant l'ensemble de ces traités.

On en vint enfin à remarquer ces différences. Coussemaker essaie de les expliquer, non pas en recherchant deux auteurs, mais en attribuant ces différences à une évolution des conceptions de Jean de Muris [82].

Hirschfeld fut le premier à prouver que ces traités ne pouvaient pas avoir été écrits par le même théoricien [83]. Sa thèse fut reprise par H. Riemann qui, sans pouvoir en apporter la preuve formelle, admit qu'il devait y avoir deux Jean de Muris: un Jean de Muris Normannus, qui vivait et enseignait à Oxford, et un Jean de Muris de Francia, à Paris [84].

A partir de ce moment, deux tendances se manifestèrent parmi les musicologues qui eurent à s'occuper de la question de l'auteur du *Speculum Musicae* [85], l'une se rattachant à Coussemaker, l'autre à Riemann. Entre ces deux tendances se tint le groupe des indécis.

Eitner constate que ni Riemann, ni personne d'autre n'a pu apporter la preuve décisive de l'existence de deux Jean de Muris [86]. C'est pourquoi, vraisemblablement, W. Nagel [87], R. Steglich [88] et d'autres, ne voulant pas prendre position sur la question de l'existence de deux J. de Muris, se contentent de signaler le *Speculum Musicae* comme l'oeuvre de Jean de Muris.

Par contre, Joh. Wolf admettra avec d'autres musicologues l'existence de deux auteurs portant le même nom et attribuera même la *Summa Musicae* à celui des deux J. de Muris qui a écrit le *Speculum Musicae* [89]. Sur ce dernier point, G. Allix, ne partagera pas l'avis de Joh. Wolf et, après une lecture attentive et une analyse minutieuse, „il

[82] Edm. de Coussemaker, *op. cit.*, T. III, p. XVII-XIX.
[83] R. Hirschfeld, *Johann de Muris* (Leipzig, 1884).
[84] H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie* (1898) p. 235.
[85] *Cf.* Walter Grossmann, *op. cit.*, p. 44.
[86] Robert Eitner, *Quellenlexikon* (1902), T. VII, pp. 121s.
[87] W. Nagel, *Geschichte der Musik in England* (Strassburg, 1891) pp. 48s.
[88] Rudolf Steglich, *Die Quaestiones in Musica* .... (Leipzig, 1911) pp. 186-7.
[89] Joh. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation* (Leipzig, 1904) p. 72; et aussi *Handbuch der Notationskunde* (Leipzig, 1913), T. I, p. 332.

est amené à conclure que les deux traités ne sont ni du même auteur, ni de la même époque, et qu'il y eut vraisemblablement deux théoriciens de la musique portant le nom de Johannes de Muris" [90]. A. Gastoué adoptera les conclusions de G. Allix [91].

Après les indécis comme Nagel et Steglich, après les partisans de la thèse de Riemann (existence de deux J. de Muris) comme Wolf, Allix, Gastoué, voici une voix qui reprendra la thèse de Coussemaker: c'est celle de P. Wagner qui déclare que l'avancement des connaissances pourra un jour résoudre le problème en reconnaissant qu'il n'y a eu, en fait, qu'un seul Jean de Muris dont les conceptions ont évolué avec l'âge, ce qui expliquerait les versions différentes de ses écrits. Et P. Wagner en prend comme exemple le problème identique qui s'est posé à propos des écrits d'Aristote [92].

Enfin, alors que les différentes opinions précitées avaient été exprimées, Fr. Ludwig constatait, comme l'avait déjà fait Eitner à propos des hypothèses de Riemann, que l'on avait émis de nombreuses suppositions et établi des théories au sujet de l'époque de la rédaction du *Speculum Musicae*, de la vie et des autres écrits de son auteur, sans pourtant que ces questions aient, en fait, déjà été examinées à fond [93]. D'autre part, Ludwig faisait remarquer pour la première fois, en se basant sur ce que Lafage en avait dit dans sa *Diphthérographie Musicale*, que le traité fragmentaire anonyme de Florence [94] se composait de fragments du *Speculum Musicae*.

Telles étaient les positions prises par chacun lorsque Walter Grossmann publie, en 1924, un ouvrage intitulé *Les Chapitres introductifs du Speculum Musicae* dans lequel il fait paraître les 19 premiers chapitres du Livre I de ce volumineux traité [95].

Or, à la fin du chapitre premier, se trouve une phrase claire, lumineuse, qui ne peut être comprise que d'une seule façon. Et cette phrase donne, sans doute possible, le moyen de connaître le nom tant discuté de l'auteur de l'ouvrage théorique le plus important du Moyen Age.

[90] *Mercure Musical et Bulletin Français de la Société Internationale de Musique* (Section de Paris), IIIe Année, 15 Juillet 1907, p. 783.

[91] Amédée Gastoué, *Les Primitifs de la Musique Française* (Paris, Laurens 1922), p. 55.

[92] Peter Wagner, *Universität und Musikwissenschaft*, Rektoratsrede, p. 16.

[93] Fr. Ludwig, „Die Quellen der Motetten ältesten Stiles" dans *Archiv für Musikwissenschaft*, T. V, p. 295 n. 1.

[94] *Ibidem* Anm. — *Vide supra*, n. 43.

[95] *Vide supra* p. 4.

Qu'on la lise attentivement: „Si cui autem huius operis compilatoris nomen scire placet, librorum septem partialium litteras simul iungat capitales", et l'on s'apercevra immédiatement qu'il ne s'agit pas là d'un problème compliqué tel que ceux que les musiciens de la Renaissance présentaient dans leurs „canons" énigmatiques [96]. Il s'agit tout au plus d'un simple acrostiche qui permettra de constituer le nom: IACOBUS [97].

Que cette phrase ait échappé jusqu'ici à ceux qui ont eu recours aux manuscrits peut encore s'expliquer par le fait que ceux-là, devant une matière aussi abondante, se sont contentés d'aller vers les chapitres qui traitaient des questions particulières qui les intéressaient. Mais Grossmann ne pouvait pas manquer d'avoir son attention attirée par cette phrase qu'il devait nécessairement rencontrer en copiant la partie du manuscrit qu'il avait l'intention de publier.

Il la rencontra effectivement, l'examina vraisemblablement avec soin, et conclut qu'elle n'était qu'une allusion très obscure au nom de l'auteur et qui, pour l'instant, ne pouvait pas encore être résolue [98].

Ainsi, passant à côté de la solution du problème, Grossmann était tout naturellement amené à réexaminer, comme ses prédécesseurs, l'existence d'un ou de deux Jean de Muris et à opter pour l'une ou l'autre thèse. Négligeant donc cette „allusion très obscure au nom de l'auteur", il considère qu'il doit être fait usage du texte qu'il publie et particulièrement des citations avec d'autant plus d'attention pour parvenir peut-être au but par cette voie [99].

Or la seule citation qui va prendre à ses yeux une importance capitale et qui va l'autoriser à affirmer non seulement le nom et l'origine de l'auteur du *Speculum Musicae*, mais aussi le lieu où fut écrit ce traité, c'est un passage du Livre I, chapitre II, qui cite un extrait du *De Ortu Scientiarum* de Robert Kilwardby, qui étudia à Paris, enseigna ensuite à l'Université d'Oxford de 1248 à 1261 et devint, en 1272, archevêque de Canterbury où il mourut en 1279. Constatant, d'autre part, que le texte emprunté par l'auteur du *Speculum Musicae* à Robertus a été

[96] *cf.* D. P. Cerone, El melopeo y maestro, ... (1613), p. 1129: Ant. Auda, *La Musique et les Musiciens de l'Ancien Pays de Liège* (1930), p. 78: F. J. Fétis, *Traité du Contrepoint et de la Fugue*, Deuxième partie, pp. 161-187.

[97] *Vide supra* p. 24.

[98] W. Grossmann, *op. cit.*, p. 45: „Und in der Tat, eine direkte Nennung oder Angabe über den Verfasser lässt sich, abgesehen von einer sehr versteckten, vorläufig noch nicht lösbaren Anspielung auf den Namen des Verfassers (Ende des ersten Kapitels) vorläufig nicht nachweisen".

[99] W. Grossmann, *op. cit.*, p. 45.

inspiré à celui-ci par Gundissalinus, ainsi que Robertus le déclare lui-même, Grossmann, se basant sur ces différents éléments conclut: Jean de Muris a pris sa définition de la musique à Robert Kilwardby qui, lui-même l'a empruntée à Gundissalinus dont l'oeuvre reproduisait les tendances chrétienne-théologique et arabo-profane. Kilwardby, par ailleurs, étant un adepte enflammé de la doctrine augustinienne et antithomiste, le *Speculum Musicae*, par conséquent, qui s'adapte au système d'enseignement d'Oxford, ne peut avoir été écrit que là, et non à Paris où Jean de Muris, adepte de l'antithomiste Robert Kilwardby, n'aurait pu exister [100].

Autre question que se pose Grossmann: le *Speculum Musicae* et la *Summa Musicae* sont-ils deux traités écrits par le même auteur ou par deux auteurs différents?

Après avoir examiné le contenu de chacune de ces deux oeuvres, il y constate des différences essentielles que nous n'avons pas à examiner ici et qui l'amènent à déclarer: La *Summa Musicae* doit être séparée du *Speculum Musicae;* les deux ne peuvent avoir un et même auteur [101].

Reste la question de l'époque où fut écrit le *Speculum Musicae.* Grossmann signale, à la page 49 de son étude, que Fétis [102] et Hirschfeld [103] admettent l'année 1321, tandis que Riemann [104] et Wolf [105] considèrent cette date comme fixée trop tôt et la reculent à 1340-1350.

Grossmann [106] opte pour 1321 comme date extrême à laquelle le *Speculum Musicae* devait être terminé. Il base son affirmation sur le fait que l'auteur de cette encyclopédie ne doit pas avoir connu la Bulle *Docta Sanctorum* [107] du pape Jean XXII d'Avignon qui date de 1322. Dans cette Bulle, Jean XXII adresse aux disciples de la nouvelle école musicale les mêmes reproches que Jean de Muris dans le *Speculum Musicae.* Or, dit Grossmann, si Jean de Muris avait écrit son volumineux traité après 1322, il n'aurait pas manqué de s'autoriser de cette Bulle,

[100] Pour plus de détails, *vide* W. Grossmann, *op. cit.*, pp. 45-48.

[101] Pour plus de détails, *vide* W. Grossmann, *op. cit.*, pp. 48 et 49.

[102] F. J. Fétis, *Biographie Universelle des Musiciens* (Paris, 1884), T. VI, p. 266. — Nous verrons plus loin (pp. 34-36) qu'en ce qui concerne Fétis, l'affirmation de Grossmann est erronée.

[103] R. Hirschfeld, *op. cit.*, p. 28.

[104] H. Riemann, *op. cit.*, p. 235.

[105] Joh. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation*, p. 72.

[106] W. Grossmann, *op. cit.*, p. 51.

[107] Bulle publiée par Fr. X. Haberl, „Die römische ‚schola cantorum' und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts", dans *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, Dritter Jahrgang, p. 19.

qui fit sensation à son époque, lorsqu'il critique à son tour les „moderni cantores" dans son Livre VII [108].

A cet argument, Grossmann en ajoute un autre qu'il tire, cette fois de Fétis. Dans son article sur Jean de Muris, Fétis, parlant d'un manuscrit daté de 1321 qui se trouve à Oxford dans le fonds de Digby à la Bibliothèque Bodléienne sous le n° 190, dit qu'il contient un *Tractatus canonum minutiarum philosophicarum et vulgarium, quem composuit mag. Johannes de Muris, Normannus, A. MCCCXXXI* et que, „dans le prologue de ce traité, l'auteur dit que c'est dans la même année qu'il a écrit sur l'art de la musique chantée et écrite ou figurée, tant mesurée que plaine, et sur toutes les manières possibles de faire le contrepoint ou déchant, non seulement par notes réelles, mais avec toutes les notes de passage et d'ornement" [109].

Se basant donc sur Fétis, Grossmann n'hésite pas à dire qu'il croit que ce traité, auquel Jean de Muris fait allusion dans son prologue, est bien le *Speculum Musicae* [110].

De tous les arguments qu'il vient de présenter, Grossmann conclut finalement:

Nous devons admettre *deux porteurs du nom de Jean de Muris*, un Normannus et un de Francia.

Johannes de Muris, Normannus, magister à l'Université d'Oxford, non à la Sorbonne à Paris, a composé le Speculum Musicae. La Summa Musicae et le Speculum Musicae n'ont jamais eu un et même auteur.

Plus que vraisemblablement le Speculum a été composé déjà en 1321, non pas dans les années 1340-1350.

Deux pages plus loin [111], Grossmann reviendra une dernière fois sur le fait qu'il ne se trompe pas s'il présume que le *Speculum Musicae* lui-même est la mise au net de ce que de Muris présentait à ses auditeurs à l'Université d'Oxford en qualité de magister.

Toutes ces dissertations de Grossmann au sujet du *Speculum Musicae* et de son auteur auraient été évitées s'il s'était donné la peine de rechercher le nom de l'auteur, c'est-à-dire Iacobus, en saisissant le moyen que celui-ci lui tendait [112].

[108] W. Grossmann, *op. cit.*, p. 50.
[109] F. J. Fétis, *loc. cit.*
[110] W. Grossmann, *loc. cit.*
[111] p. 53.
[112] Voir cette étude p. 30.

Même les arguments présentés par Grossmann en faveur de sa thèse ne sont guère probants.

En effet, lorsqu'il affirme [113] que Jean de Muris (*alias* Iacobus) a pris sa définition de la musique à Robert Kilwardby, et qu'ainsi, à travers Kilwardby, l'auteur du *Speculum Musicae* se rattache à Gundissalinus et, par lui, à Alfarabi et à la philosophie arabe, il se trompe. Car, dans le passage en question du *Speculum Musicae* [114], l'auteur ne dit pas qu'il fait sienne la définition de la musique donnée par Kilwardby, mais il se contente de la reproduire et de la commenter au même titre que, dans le même chapitre, il avait reproduit et commenté d'abord les définitions de la musique données par Boèce et Isidore de Séville. D'ailleurs, après avoir commenté la définition d'Isidore, il introduit immédiatement celle de Kilwardby ainsi: *Ideo musica generaliter sumpta describi vel definiri potest aliter sic, ut vult Robertus in libro De Ortu Scientiarum:* . . . . Par ces termes il ne marque aucune préférence pour la définition de Robert Kilwardby plutôt que pour celles de Boèce et d'Isidore. Par conséquent, il serait pour le moins téméraire, en se basant sur ce seul passage, d'affirmer, comme Grossmann le fait, que l'auteur du *Speculum Musicae* se rattache à l'antithomisme de l'archevêque de Canterbury et a été très probablement l'élève direct de celui-ci [115].

Partant de ce point de vue, Grossmann en arrive [116] à dire que Jean de Muris, adepte de l'antithomisme, n'aurait pu exister à Paris et que, par conséquent, c'est vers Oxford qu'il faut se tourner pour l'y rencontrer puisque le *Speculum Musicae*, qui s'adapte au système professé dans ce milieu universitaire, ne peut être né que là.

Ceci est un argument dont la très faible valeur ne tarda pas à être signalée par P. Wagner qui fait remarquer qu'alors, et pendant longtemps, et même plus tard, de vrais antithomistes, en particulier, parmi les adeptes enflammés des Scotistes et des Averrohistes, Duns Scot, Jordan et Marsile de Padoue enseignèrent bien à Paris dans les années 1300-1321 (n'oublions pas que Grossmann situe la composition du *Speculum Musicae* un peu avant 1321) [117]. Nous pouvons, à notre tour, ajouter deux autres arguments, à savoir qu'au seul endroit où l'auteur

[113] W. Grossmann, *op. cit.*, pp. 46-48.
[114] L. I c. II 8.
[115] W. Grossmann, *op. cit.*, p. 48.
[116] p. 48.
[117] *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, VII (1924-25) p. 235. — Nous verrons, d'autre part, au ch. VII de cette étude, que Kilwardby, contrairement à ce qu'affirme Grossmann, était thomiste et a enseigné à Paris.

du *Speculum Musicae* fait mention d'Averrohès, c'est pour le critiquer [118] (ce qui serait pour le moins étrange de la part d'un antithomiste si l'on adoptait la façon de Grossmann d'envisager les faits), tandis que 23 chapitres du livre III du *Speculum Musicae* [119] vont jusqu'à reprendre textuellement des énoncés du traité d'arithmétique de Iordanus avant de les expliquer d'une façon bien plus détaillée que Iordanus lui-même.

Reste la question de la date où fut écrit le *Speculum Musicae.*

Pour fixer la date de 1321, ou un peu avant, Grossmann se base d'abord sur la Bulle *Docta Sanctorum* du pape Jean XXII d'Avignon [120]. Nous ne retiendrons pas comme nécessairement probant le fait que, si le *Speculum Musicae* avait paru après 1322, année de la Bulle, l'auteur de ce grand traité musical n'aurait pas manqué d'en faire état contre les „moderni cantores". Tout au contraire, certaines particularités de notation contenues dans le Livre VII du *Speculum Musicae* ne peuvent pas s'expliquer avant 1330. Cela a été pertinemment démontré [121].

Or, malgré cette démonstration, Grossmann maintient la date de 1321 qu'il avance en se basant, non seulement sur la question de la Bulle *Docta Sanctorum*, mais surtout sur le passage que Fétis déclare avoir lu et copié dans le manuscrit n° 190 du fonds de Digby à la Bibliothèque Bodléienne.

Et ici nous allons assister à une cascade d'erreurs provenant non seulement de Fétis, mais aussi de Hirschfeld et de Grossmann.

Fétis [122] après avoir écrit le texte que nous avons cité [123], ajoute: „voici ses paroles [124]: *Eodem anno notitia artis musicae proferendae et figurendae tam mensurabilis quam planae, quantum ad omnem modum possibilem discantandi, non solum per integra, sed usque ad minutissimas fractiones .... nobis claruit*".

Grossmann annonce [125] qu'il n'a pas encore pu entrer en communi-

[118] *Speculum Musicae*, L. IV c. XXII. Quand nous disons „au seul endroit", nous voulons signifier que c'est le seul endroit où une lecture rapide du manuscrit *Paris. Lat. 7207* nous a permis de découvrir le nom d'Averrohès („ille commentator Averois").

[119] *Speculum Musicae*, L. III, cc. XXV-XLVII, L et LI. Nous avons comparé ces chapitres avec le texte de Iordanus en nous servant du manuscrit *Parisinus Latinus 7364* (Bibl. Nation.) (XIV° siècle) qui le contient.

[120] *Vide supra* p. 31.

[121] J. Wolf, *loc. cit.* Cf. et H. Besseler, dans *Archiv für Musikwissenschaft*, VII, p. 181 n. 3.

[122] F. J. Fétis, *loc. cit.*

[123] *Vide supra* p. 32.

[124] F. J. Fétis, *loc. cit.*

[125] W. Grossmann, *op. cit.*, p. 50 n. 3.

cation avec Oxford pour vérifier cette donnée, mais que ce passage est présenté par Fétis avec une telle précision que l'on peut admettre qu'il a lui-même vérifié le traité.

Nous avouons, nous aussi, ne pas être encore entré en rapport avec Oxford à ce sujet. Mais le texte latin rapporté par Fétis et la traduction française qu'il en donne nous suffisent pour dire que Fétis a commis une grave erreur dans sa traduction. En effet, si nous débarrassons la phrase latine des termes secondaires, nous arrivons à ceci: *Eodem anno notitia artis musicae .... nobis claruit.* Ce qui signifie: „C'est en cette même année que la connaissance (notion) de la musique .... devint claire pour nous". En d'autres termes: „C'est en cette même année que nous avons commencé à comprendre la musique ....", et non pas cette traduction fantaisiste: „.... que nous avons écrit sur l'art de la musique ....".

Hirschfeld, qui pourtant devait très bien connaître le latin puisque nous l'avons vu rectifier les erreurs de Coussemaker [126], ne paraît pas avoir vérifié la traduction de Fétis en se reportant au texte latin. Il se base en effet sur cette traduction fautive en disant, en parlant du traité de J. de Muris contenu dans le manuscrit n° 190: „Am Schlusse desselben findet sich der Hinweis, dass der Verfasser im selben Jahre ein umfangreiches musikalisch-theoretisches Werk — Fétis meint, den Speculum musicae — vollendet habe" [127]. Et dans cette phrase de Hirschfeld, nous découvrons deux autres erreurs: 1) Fétis ne dit pas qu'il a trouvé le texte latin dont il fait état „à la fin" (am Schlusse) du traité, mais „dans le prologue". 2) A aucun endroit de son article sur Jean de Muris, Fétis ne dit qu'il pense (meint) que le *Speculum Musicae* est l'ouvrage auquel fait allusion le texte latin tiré du prologue précité. Bien au contraire, Fétis [128] déclare qu'un traité en deux livres *De Musica Pratica* „dont il y a des manuscrits dans les bibliothèques de Vienne, du Vatican, de Paris, et au Musée Britannique" a été composé en 1321 par Jean de Muris. Comment, dès lors, le même auteur aurait-il pu écrire, sur la même année, deux traités importants, le *De Musica Pratica* et le *Speculum Musicae* alors qu'à lui seul le *Speculum Musicae*, la plus vaste encyclopédie musicale du Moyen Age, doit avoir demandé de nombreuses années de travail? Mais, continuons à lire Fétis. Que dit-il au

[126] R. Hirschfeld, *op. cit.*, pp. 11-12 et ssq.
[127] *Ibidem*, p. 28.
[128] F. J. Fétis, *op. cit.*, T. VI, p. 267b.

même endroit? Il dit: „Le Traité de la musique pratique a été composé en 1321 .... Le Traité de la musique spéculative est de l'année 1323". Or, parlant, quelques lignes plus haut, de ces deux traités, ainsi que d'autres, Fétis affirme: „Ces ouvrages sont originaux et leur composition paraît avoir précédé celle du *Speculum Musicae*". Ainsi donc, Fétis, non seulement ne situe pas le *Speculum Musicae* en 1321, mais il en reporte même la rédaction après celle de la *Musica Speculativa*, c'est-à-dire après 1323.

Malgré ce qu'en avait dit Riemann en 1898 et J. Wolf en 1904, malgré aussi la constatation de Steglich, faite en 1911, que Jean de Muris ne connaissait pas les *Quaestiones in Musica* aux environs de 1321, mais qu'il ne les connut que plus tard, et en fit état, lorsqu'il écrivit le *Speculum Musicae* [129], Walter Grossmann reprend à son compte l'affirmation erronnée de Hirschfeld, provoquée elle-même par une erreur de traduction de Fétis.

C'est pourquoi, à moins que ne soient produites un jour des preuves mieux établies, nous devons rejeter cette date de 1321 comme étant celle où le *Speculum Musicae* aurait été composé, et nous devons nous en tenir à la période 1330-1340 comme étant celle beaucoup plus probable de sa rédaction [130].

La question en était à ce point lorsque, ainsi que nous l'avons signalé dans l'„Introduction" de cette étude, Besseler, faisant état d'une communication amicale du Prof. Gurlitt, annonça que l'auteur du *Speculum Musicae* était un certain *Iacobus*, ignoré par ailleurs. Gurlitt avait en effet résolu l'acrostiche dont nous avons donné plus haut les éléments.

Besseler aurait pu en rester là dans ces constatations. Mais il alla plus loin. En effet, il ajoute que: „Iacobus étudia à Paris durant le dernier quart du 13° siècle, y subit les influences déterminantes de l'art de Pierre de la Croix ...., et, dans sa vieillesse, composa à Liége, sa grande encyclopédie musicale, pas avant 1330" [131].

A vrai dire, Besseler reprend, mais d'une façon catégorique, une opinion que Steglich avait exprimée d'une manière plus nuancée. Celui-ci, en effet, avait écrit que „vraisemblablement Jean de Muris avait appris

[129] R. Steglich, *op. cit.*, p. 186.

[130] Il est très curieux de constater que J. Wolf, dans une étude qu'il a publiée dans *Acta Musicologica* (1931, Vol. III, p. 62), paraît ne plus s'insurger contre la date de 1321 donnée par Grossmann. D'autre part, W. Apel, *op. cit.*, p. 202, situe le *Speculum Musicae* aux environs de 1325.

[131] H. Besseler, *loc. cit.*

à connaître à Liége même les *Quaestiones in Musica* (attribuées par Steglich à Rodolphe de Saint-Trond) et que du moins il y avait écrit le sixième livre du *Speculum* [132]. Steglich signale, en outre, des passages du *Speculum* dans lesquels Jean de Muris (*alias* Iacobus) mentionne certaines pratiques vocales des églises liégeoises [133]. D'autre part, en 1923, Ludwig, parlant, dans un article [134], de Jean de Muris, avait signalé que le *Speculum Musicae* reproduisait des „tripla" que l'on retrouve dans le manuscrit de Montpellier et dans celui de Turin qui contiennent des motets du XIII° siècle. Le *Speculum Musicae* possédait, en outre, une composition à deux voix que Ludwig qualifie de remarquable et qui, selon lui, est écrite en une langue romane corrompue: *A l'entrade d'avrillo* et *Plaignant, plaignant con sospirando* (Coussemaker écrit: *en sospirando*), etc. Auparavant déjà, Ludwig, donnant un aperçu des oeuvres contenues dans le manuscrit de Turin, avait conclu que ce recueil avait été écrit en texte français de dialecte wallon [135].

C'est en se basant sur ces diverses observations, et en faisant remarquer que le manuscrit de Turin provient de l'abbaye de Saint-Jacques à Liége et qu'il est en dialecte wallon, que Besseler en arrive à affirmer l'origine liégeoise du *Speculum Musicae* et de son auteur [136].

Depuis lors, les musicologues s'en sont tenus à cette affirmation de Besseler. Nous nous contenterons de citer Yvonne Rokseth dans son important ouvrage *Polyphonies du XIIIe siècle* [137] et Joseph Smits van Waesberghe dans sa *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen*, oeuvre d'une science et d'une densité remarquables, dans laquelle il rattache le *Speculum Musicae* à l'„Ecole musicale liégeoise comme centre de l'enseignement de la théorie musicale au Moyen-Age" [138], tandis qu'il émet l'hypothèse que son auteur serait originaire d'Audenaerde et s'identifierait avec un „Iacobus de Oudenaerde, canonicus maioris ecclesiae Leodiensis" qui, avec les maîtres et étudiants de l'Université de Paris, adressait, en 1313, une requête au Pape pour ne pas être forcés de

[132] R. Steglich, *op. cit.*, p. 187.

[133] *Ibidem.*

[134] Fr. Ludwig, *Archiv für Musikwissenschaft*, T. V, p. 295.

[135] Fr. Ludwig, *op. cit.*, pp. 205-206.

[136] H. Besseler, *loc. cit.*, qui mentionne, à ce sujet, l'étude sus-indiquée de Ludwig.

[137] Yv. Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle* (Paris, Oiseau-Lyre, 1939), T. IV, p. 79, note 9.

[138] Jos. Smits van Waesberghe, *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen* (Tilburg, Bergmans), Deel I, *passim.* — C'est aussi dans cette partie de son ouvrage (pp. 253-265) que ce musicologue démontre que les *Quaestiones in Musica* peuvent être attribuées avec le plus de vraisemblance à Francon de Liége.

contribuer de leurs propres deniers aux dettes de la dite Université [139].

Il y a quelques années, alors que nous n'avions pas encore entrepris une étude approfondie du *Speculum Musicae*, nous avons apporté foi entière aux allégations de Besseler en attribuant, dans un ouvrage de vulgarisation sur la musique belge, ce volumineux traité à Jacques de Liége [140].

Maintenant que cette vaste encyclopédie nous est devenue familière, tout-au-moins pour ce qui concerne ses deux premiers livres et ses deux derniers, nous pourrons à notre tour, ainsi que nous l'avons déjà annoncé dans l'„Introduction", apporter de nouveaux arguments en faveur d'une grande partie de la thèse de Besseler. Nous exposerons les raisons qui nous paraissent militer en faveur d'une telle attitude [141], mais, auparavant, nous voudrions, en nous basant sur les éléments tirés du *Speculum Musicae* lui-même, peindre la belle figure et relater l'activité incessante, dans le domaine de la théorie musicale, du „compilateur" Jacques, ainsi qu'il s'applique à lui-même cette modeste épithète.

VI — IACOBUS

Voici un ouvrage, le plus vaste et le plus complet qui, au Moyen-Age, ait jamais été écrit sur la musique: le manuscrit qui le contient en son entier, le *Parisinus Latinus 7207*, n'a pas moins de 293 folios ou 586 pages, copiés en une écriture ramassée, réduite encore presque à chaque mot par une ou plusieurs abréviations; sa transcription, avec les nombreuses figures et les exemples musicaux non moins nombreux qui illustrent le texte, exigera, en typographie d'aujourd'hui, de 1800 à 2000 pages, sinon plus encore.

Son titre! Un titre d'une imprécision voulue: *Speculum Musicae*, parce que cette imprécision permettra à l'auteur, non seulement de traiter des généralités et des particularités de la théorie et de la pratique musicales, mais encore de hausser son sujet jusqu'à le faire pénétrer dans le domaine de la métaphysique [142].

Voici un ouvrage où sont examinés, commentés ou simplement cités de larges extraits des traités les plus saillants non seulement des plus

[139] Jos. Smits van Waesberghe, *op. cit.*, p. 64; et surtout „Some music treatises and their interrelation" dans *Musica Disciplina*, Vol. III (1949), p. 107.

[140] R. Bragard, *Histoire de la Musique Belge* (Bruxelles, Office de Publicité, 1946), Vol. I, pp. 14, 19 et 80.

[141] *Vide infra*, Chapitre VII.

[142] L. I c. I, 31 et c. LXXVI, 39.

grands philosophes de l'antiquité gréco-romaine comme Aristote — le „Philosophus" si cher aux Médiévaux — Platon, Porphyre, Sénèque, Macrobe, Simplicius, mais encore des philosophes arabes comme Al Farabi et Averrhoès, et chrétiens comme Saint Augustin, Boèce, Saint Grégoire le Grand, Saint Jean Damascène, Pierre Comestor, Hugues de Saint-Victor, Hughes de Pise, et d'autres encore. Ici également, voici, tout naturellement, la lignée des maîtres ès sciences musicales et, en toute première place, Boèce — à travers qui se perçoit l'enseignement des Pythagore, Nicomaque, Aristoxène, Ptolémée, etc. —, Isidore de Séville, Guy d'Arezzo, Hermann Contract, le Pseudo-Aristote, Francon, sans compter ceux qui, comme Jérome de Moravie, ne sont pas cités nommément ou reçoivent des appellations telles que „quidam valens musicus", „actor Quaestionum Musicae", „quidam valens doctor", „doctor modernus", „sequaces Guidonis", ou sont simplement mentionnés comme des „anonymi". Enfin, il n'est pas, ici, jusqu'aux mathématiciens, comme Boèce, Iordanus Nemorarius ou le Forestier, que ne soient exploités.

En résumé, voici un ouvrage dont l'auteur n'ignore rien de l'évolution de la théorie musicale depuis l'antiquité gréco-romaine jusqu'à son temps, dont l'auteur, qui n'a vraisemblablement jamais fait acte de compositeur, n'ignore rien cependant de la pratique musicale de sa génération ni de la génération montante, dont l'auteur enfin, en une *Introduction* qui dépasse de loin en ampleur et en densité toutes celles qui furent jamais écrites par les théoriciens médiévaux de la musique, adopte par rapport à ceux-ci, une attitude plus élevée, plus générale aussi [143].

Et cet homme, qui a écrit le *Speculum Musicae*, Somme qui dépasse de loin en étendue, en profondeur et en lucidité méthodologique tout ce que le Moyen-Age nous a livré en ce domaine, a fait preuve d'une telle modestie, d'une telle abnégation de sa personnalité (pourtant exceptionnelle si l'on en juge par le contenu de son oeuvre) qu'en parlant de lui, il se qualifiera simplement de „compilator" et non d'„auctor". Bien plus, il ne consentira à nous faire connaître son prénom que d'une façon détournée, et, le peu que nous pourrons savoir de son activité et du milieu dans lequel il a surtout vécu ne nous sera révélé qu'incidemment, çà et là, au milieu de l'un ou l'autre chapitre de son ouvrage, lorsque le con-

[143] Notre intention n'étant pas d'examiner ici dans ses détails le chapitre introductif du *Speculum Musicae*, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage cité de Walter Grossmann, *Die einleitenden Kapitel . . .*, pp. 3-7.

texte l'aura amené à parler de ses expériences personnelles.

Le premier aveu qu'il nous fait, c'est son amour immense pour la musique et son désir incoercible de la magnifier: „J'ai décidé, dit-il, de traiter avec simplicité de la musique qui, parmi les autres sciences, depuis ma jeunesse me fut chère, et qui, dans ma vieillesse, ne m'a pas abandonné, mais m'a gardé comme ravi et possédé. Et je ne m'en plains pas. Bien au contraire! Ses titres (autant que je le pourrai et qu'il me l'aura été donné de surcroît par le Seigneur), je ne les célerai pas, mais je les mettrai en évidence" [144].

Quelques lignes plus loin, Iacobus nous donnera les raisons qui le poussèrent à écrire sur la musique. Son intention première avait été de défendre l'art de Francon le Teuton et d'un autre théoricien, qu'il qualifie de „valens musicus", contre les chantres modernes, ou plutôt contre ceux qui notaient et écrivaient la musique. Alors qu'il avait commencé à disserter contre ceux-ci sur quelques points, il fut mis, tout-à-fait par hasard, en possession d'une documentation relative a un certain nombre de consonances et au sujet desquelles ces notatores et scriptores paraissaient s'être trouvés en défaut. C'est pourquoi il modifia son projet et songea à étendre plus considérablement son travail sur la musique: „Ainsi, conclut-il, il s'est produit que, ce que j'avais d'abord l'intention de faire, je l'ai exécuté en dernier lieu" [145].

Nous remarquerons qu'il en est effectivement ainsi: c'est seulement dans le septième et dernier livre du *Speculum Musicae* que Iacobus, prônant les théories émises par Francon dans son *Ars mensurabilis* et par ce „valens musicus", qu'il faut identifier comme étant le Pseudo-Aristote, abordera l'étude de la musique mensurelle, les six premiers livres étant consacrés, selon ses propres paroles, à la théorie et à la pratique du plainchant.

Quelle est cette nouvelle source documentaire à laquelle Iacobus fait allusion et qui lui fit modifier son premier projet?

Nous avons tout lieu de croire qu'il s'agit du *De Institutione Musica* de Boèce.

Notons tout d'abord que, depuis tout un temps, cette oeuvre de Boèce était tombée en discrédit et que tout ce qu'on en connaissait se limitait à quelques fragments que quelques théoriciens reproduisaient dans leurs traités. Encore, certains de ces fragments, déjà peu nombreux,

[144] L. I c. I, 30-31.
[145] L. I c. I, 34-35.

étaient-ils interprétés par eux dans un sens qui allait à l'encontre de la pensée de Boèce. C'est, du moins, ce que nous déclare Iacobus lui-même [146] qui regrette en outre que Guy d'Arezzo, pour qui il a une très grande considération (mitigée, il est vrai, par certaines réserves), se soit orienté vers un enseignement plus pratique que théorique [147].

Iacobus, se basant sur de tels traités, adopta leur point de vue jusqu'au jour où, ayant reçu d'un homme de valeur le *De Institutione Musica*, il se rendit compte de ses erreurs. Mais, laissons-le parler lui-même (il s'agit, ici, de l'opinion admise en son temps que les demi-tons majeur et mineur sont fondés sur des proportions superparticulières, celles qui existent respectivement entre les nombres 17 et 16 et entre les nombres 18 et 17, et non sur des proportions superpartientes) [148]:

„Quelques hommes éminents qui ont traité de la musique ont émis cette opinion et l'ont consignée dans leurs traités, l'imposant à Boèce qui cependant ne l'a pas tenue, ainsi qu'on le verra plus loin. Si cette opinion était vraie, n'importe qui pourrait, plus facilement, plus brièvement et plus clairement, parler des proportions de nombreuses consonances, comme du diton, du triton, et de beaucoup d'autres .... Cette opinion au sujet de la proportion des demi-tons (demi-ton majeur et demi-ton mineur), je l'ai exprimée à l'occasion et pendant longtemps, l'empruntant à certains traités de musique, par suite aussi de la compréhension imparfaite et même mauvaise que j'avais de Boèce lui-même. C'est parce qu'alors je le pensais ainsi qu'en certains traités sur la Musique, j'ai parlé, d'après cette opinion, des proportions des demi-tons. Mais, grâce à Dieu qui, ainsi que je le rapporterai, m'a ramené de cette erreur, au moment où je me proposais de faire ce livre-ci sur la Musique, un homme de valeur m'a cédé la Musique de Boèce où, jetant un coup d'oeil çà et là, mon attention fut attirée entre autres choses par le chapitre XIII du troisième livre dont le titre est le suivant: „Que le demi-ton mineur est plus grand que la proportion 20 à 19, mais plus petit que la proportion 19 et demi à 18 et demi" (Ajoute: „Il faut prouver")..... et cela, Boèce le prouve à suffisance. Constatant donc que ce que Boèce prouvait là ne pouvait cadrer avec ma première opinion .... je me rendis compte alors pour la première fois que cette opinion était fausse et, à partir de ce moment, je la rejetai totalement. Si j'avais pourtant été parfaitement attentif à d'autres exposés de Boèce qui se rencontrent dans le premier et le deuxième livres, ... j'aurais pu m'être aperçu que j'étais dans l'erreur. Considérant que celui qui se trompe sur les principes peut davantage se tromper sur les autres choses qui concernent n'importe quelle science, et, puisque ces principes sont comme les portes et le fondement d'une science, celui qui se trompe sur eux n'est pas en état d'élever un édifice ou d'écrire un traité, moi donc qui, en quelque sorte, me croyais un savant au petit pied dans le domaine des proportions numérales des consonances, j'ai com-

[146] L. I c. I, 32.
[147] L. II c. III, 6-8.
[148] L. II c. LVI, 8 et 11-19.

mencé à nouveau à être comme un nouvel et actif élève de la science musicale dont je voulais traiter, et je me mis à étudier avec ardeur dans la Musique de Boèce que j'ai trouvée meilleure que les autres quant aux proportions numérales des consonances. Combien j'ai progressé dans cet art depuis lors, je n'en dis mot. Craignant que cette Musique de Boèce, qui m'avait été cédée, ne me fût enlevée, afin d'en garder pour moi quelque chose qui suppléerait à ma mémoire, afin de faire davantage des progrès en ce qui la concerne, afin de pouvoir en user avec plus de confiance, moi qui en avais tiré quelques extraits des deux premiers livres que j'avais entendus à Paris, je commençai à en choisir de plus nombreux, non seulement de ces deux premiers livres, mais encore des autres; je me mis à abréger le texte de Boèce qu'en certains endroits, j'avais nu sans écrits (?), sans gloses; quant aux quelques passages qui me paraissaient plus difficiles, j'entrepris de les exposer en texte et figures, comme l'idée s'en présentait. Ce travail de compilation à l'occasion des proportions des demi-tons me prit beaucoup de temps et retarda cet ouvrage; mais il importe parfois de reculer pour sauter plus loin."

Le lecteur ne nous reprochera pas d'avoir laissé si longtemps la parole à Iacobus. Ce témoignage direct valait mieux que n'importe laquelle des paraphrases.

Il est riche en enseignements.

D'abord il nous apprend que, dans sa jeunesse, notre théoricien avait écrit un ou plusieurs traités. Nous en reparlerons au chapitre suivant [149].

On remarquera ensuite quelques aspects bien sympathiques de la personnalité de Iacobus: son honnêté scientifique, sa modestie et son courage. Il n'est pas courant de rencontrer des hommes de cette trempe qui, arrivés à un degré supérieur de leurs études et constatant qu'ils ont fait fausse route, reconnaissent qu'ils se sont trompés, avouent même que, s'ils avaient examiné plus attentivement leurs sources, ils auraient pu éviter leurs erreurs, et qui, enfin, ne se laissant pas abattre dans une telle situation, décident de faire table rase de leur passé pour recommencer à zéro.

En outre, il n'est pas étonnant, qu'après avoir pris entièrement connaissance du *De Institutione Musica* de Boèce, Iacobus en arrive, à un autre endroit, à la constatation amère que, depuis le temps de celui-ci, la musique théorique offre peu de garantie et n'est pas pleinement exposée; et pourtant il a vu, à son sujet, le plus de traités possible [150].

Ce souci de l'information, l'auteur du *Speculum Musicae* ne le limitera pas au domaine des consonances, comme c'est le cas ici. Lorsque, dans le Livre VII, consacré à la musique mensurelle, il en arrivera à

[149] *Vide* Musica Disciplina VIII.
[150] L. II c. II, 2.

examiner si, dans un accord, la quarte peut se trouver en dessous de la quinte, il concluera que seul un théoricien qu'il appelle „quidam modernus doctor" (il s'agit ici de l'auteur de la *Musica speculativa*) n'admet pas cette position; „pourtant, dit-il, je pense avoir vu quinze traités différents sur la musique, et même plus" [151]. Nous pourrions multiplier des citations de ce genre, mais celles-ci suffisent.

D'autre part, il est assez naturel qu'un homme aussi modeste et aussi scrupuleux, se soit donné comme règle de ne rien affirmer qu'il n'ait contrôlé lui-même préalablement ou qu'il n'ait entendu relaté par au moins plusieurs témoins dignes de foi [152]. C'est ce souci constant que nous verrons apparaître tout au long de son oeuvre.

On comprend maintenant pourquoi Iacobus, animé par ce souci d'information et ce scrupule de tout contrôler ait remis de jour en jour, d'année en année, sa décision de rédiger son traité. Et, lorsqu'il s'y résolut, il avait atteint l'âge de la vieillesse. C'est en effet dans un passage de l'*Introduction*, que nous avons déjà cité [153], donc au début de son ouvrage, qu'il nous déclare que, devenu vieux, il a toujours gardé le même amour pour la musique. Un peu plus loin, il s'effrayera de la tâche qu'il a assumée, car, pour lui, elle est fatiguante et longue, elle exige de nombreuses réflexions et elle a été entreprise trop tard. C'est pourquoi il implore Dieu de l'aider et demande aux amis délicats de la science musicale qu'ils veuillent prier Dieu pour lui [154]. Bien qu'il paraisse avoir été un vieillard vigoureux et à la pensée encore alerte, il n'a plus la puissance de travail de la jeunesse. Aussi, est-ce avec un véritable soulagement qu'il se voit, par exemple, arrivé à la fin du Livre I, non pas tant que son esprit soit fatigué, mais bien parce que ses yeux, après avoir tant lu, ont besoin de repos [155]. Combien de fois, au cours de son ouvrage, ne le verrons-nous pas envisager avec appréhension que, sans l'aide de Dieu, il n'arrivera pas au bout de sa tâche [156], etc. . . . Et, lorsqu'il y sera parvenu, c'est en un chapitre intitulé *Finalis totius operis conclusio et gratiarum actio* que cet homme modeste, savant, courageux, s'excuse, auprès des lecteurs, des imperfections que pourrait contenir son volumineux traité. Lorsqu'il l'a relu et alors qu'il voulait corriger çà et

[151] *Vide* Coussemaker, *op. cit.*, T. II, p. 391a.
[152] L. II c. II, 1.
[153] *Vide* p. 98.
[154] L. I c. I, 42-46.
[155] L. I c. LXXVI, 38; Ces deux idées (154 et 155) se retrouveront encore au L. II c. III, 10.
[156] L. I c. VI, 7; L. II c. VIII, 1.

là ce qu'il avait écrit, ce n'est pas l'une ou l'autre chose, mais beaucoup d'autres qu'il a trouvées qu'il aurait souhaité ne pas avoir dites, ou avoir dites autrement. Mais s'il avait apporté ces modifications, il ne serait jamais arrivé à la fin de son ouvrage. Ces erreurs, il faut les attribuer à l'imperfection de la raison qui ne sait pas toujours opérer un choix judicieux. Que l'on excuse donc ses défauts en pensant à la longueur de sa tâche, au labeur et au soin qu'il a dû y apporter, à la façon particulière que chacun a de concevoir les choses, à la précision, la variété et la diversité de la matière traitée, enfin à la caducité de son âge. Et ses dernières paroles seront pour élever une action de grâce à Dieu à qui tout doit être reporté [157].

Iacobus! Une belle âme, en vérité! Et quand, après avoir lu, même incomplètement, ce travail monumental comme il n'en existe aucun autre au Moyen-Age dans le domaine musical, on voit son auteur, ce vieillard, rentrer dans l'ombre dont il avait à peine consenti à sortir, on songe involontairement par contraste à l'antique et orgueilleux *Exegi monumentum aere perennius.*

Une belle âme, avons-nous dit, et pourtant, il s'est trouvé, dans la musicologie moderne, une voix pour taxer, en somme, Iacobus de parti-pris contre l'*ars moderna*, en même temps qu'il parlait de celle-ci comme d'une chose qu'il ne connaissait que d'une façon vague [158]. Ce parti-pris, cet entêtement plein d'impatience n'étaient pas dans la manière de Iacobus. Il conviendrait mieux, nous semble-t-il de parler de l'inadaptation, toute naturelle d'ailleurs, d'un vieillard aux théories et pratiques nouvelles. Reprochera-t-on à Jean-Sébastien de ne pas avoir écrit comme Jean-Chrétien, ou au vieux Palestrina, et même au très accommodant Ingegneri, de ne pas avoir suivi le jeune Monteverdi, celui du premier livre de madrigaux?

Certes, il y a bien sa violente attaque au neuvième chapitre du Livre VII, chapitre qu'il intitule: *De ineptis discantoribus* [159]; il y a bien ses moqueries contre un *modernus doctor* au sujet de la valeur de la *duplex longa* [160]; il y a bien enfin encore quelques autres passages

[157] Bref résumé de ce chapitre que l'on trouvera en son entier en latin dans Coussemaker, *op. cit.*, T. II, pp. 432-433, et en extraits traduits en allemand dans Hirschfeld, *Johann de Muris*, pp. 34 et 57.

[158] Ludwig (Fr.), *Die Quellen der Motetten ältesten Stiles*, dans Archiv für Musikwissenschaft, T. V, p. 295.

[159] C'est une partie de cette attaque que J.-J. Rousseau a reproduite, dans son *Dictionnaire de Musique*, à l'article *Discant* ou *Déchant*. Voir la présente étude, pp. 2-3.

[160] L. VII c. XXVII (Coussemaker, T. II, p. 411a).

de la même verve, qu'il serait fastidieux de relever çà et là!

Mais, peut-on vraiment reprocher à cet homme, arrivé au déclin de sa vie, de tels mouvements d'humeur, alors que lui-même, sans aucun doute, avec ses théories qui paraissaient surannées à la toute jeune génération, doit avoir été maintes fois tourné en dérision par une jeunesse avant-gardiste qui, de nature, était encline — comme elle l'est encore aujourd'hui — à ce peu de respect pour les „vieilles barbes" [161]!

Peut-on aussi faire grief à ce valétudinaire de ne plus avoir eu assez de force pour suivre, au pas de course, et tiré à hue et à dia, ces rapides et nombreuses transformations nées du bouillonnement d'un nouvel art en gestation, dont il a pu dire lui-même que ses représentants n'étaient pas toujours d'accord entre eux et que, même parmi eux, certains paraissaient déjà des *veteres* aux yeux des derniers venus [162]!

Bien plus révélateurs de son véritable caractère sont les différents passages où lui, le tenant de la tradition, se trouve d'accord avec les *Moderni* [163]. On y découvre une objectivité de bon aloi.

Par contre, dans son indignation, il entre plus de chagrin que de colère. Que l'on relise le long extrait reproduit par J.-J. Rousseau, cet extrait qui commence par ce cri de souffrance: *Heu pro dolor!* et l'on y découvrira combien les vieux maîtres se seraient sentis bien loin de leurs jeunes disciples [164]. Mais ces vieux maîtres ont disparu; Iacobus est seul à souffrir en considérant tout ce que ces *Moderni* ont mis dans leur façon de chanter et, bien plus, dans leurs traités [165]. Il est seul (et il s'en chagrine), tandis que nombreux sont ceux contre lesquels il entreprend ce dernier ouvrage où la satire voisine avec la discussion. Il ne doute pourtant pas qu'il ne se trouve de nombreux hommes de valeur à qui déplaisent la façon moderne de chanter et les traités écrits à ce sujet. „Ajouté à cela, continue-t-il, que je suis du nombre des Anciens que certains de ces *Moderni* qualifient de frustres. Je suis vieux; ils sont vifs et jeunes. Ils sont morts, ceux que je soutiens, tandis que vivent ceux contre lesquels je dispute" [166].

Vraiment, ce vieillard, envahi par cette hantise qu'il se battait à

[161] L. VII c. I (Coussemaker, T. II, p. 384b).
[162] L. VII c. XXIV (Coussemaker, T. II, p. 409a) et L. VII c. XXVII (Coussemaker, T. II, p. 412a).
[163] L. II c. IV, 24; c. X, 26; c. XXXVIII, 15.
[164] L. VII c. IX (Coussemaker, T. II, p. 394a).
[165] L. VII c. I (Coussemaker, T. II, p. 384a).
[166] *Ibidem* (p. 385a).

armes inégales, et qui, contre la marée montante du modernisme, sans relâche,

Luttait, un roseau vert entre les dents [167],

ne mérite-t-il pas davantage notre sympathie, et pourrions-nous la lui ménager quand nous le voyons ensuite, avec une bonté désarmante, s'excuser, en ces termes, auprès de ceux qu'il va attaquer: „Que ce que je viens de dire me serve d'excuse, parce que, bien qu'il m'arrive dans la suite de cet ouvrage de me dresser contre les affirmations des Modernes, là où ils s'opposent à ce qui a été dit par les Anciens, je chéris cependant leur personne; chant, chanteurs, musique et musiciens, je les ai aimés depuis ma jeunesse" [168].

(*A suivre*)

[167] Verhaeren (Emile), *Le Passeur d'eau*, dans son recueil poétique intitulé *Les Villages illusoires* (1895).

[168] L. VII c. I (Coussemaker, T. II, p. 385a), *infine*.

DIE MESSE VON TOULOUSE

HANNA HARDER

Verzeichnis der Abkürzungen:

AM	= Archiv für Musikwissenschaft
Barc B	= Barcelona, Orfeo Català Ms. 2
Barc C	= Barcelona B. de Cat. 946
BF	= Fragment Fleischer
Br	= Brevis
C	= Cantus
C.S.	= E. de Coussemaker, Scriptores ....
Ct	= Contratenor
Iv	= Ivrea
L	= Longa
MGG	= Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hg. von F. Blume, 1949 ff.
Mi	= Minima
Pad	= Padua, B. Univ. 684 und 1475
Sb	= Semibrevis
T	= Tenor
Trém	= Hs. La Trémoïlle

Vor längerer Zeit entdeckte Herr Prof. Handschin in der Bibliothek von Toulouse auf den freigebliebenen Seiten eines Missales des 14. Jahrhunderts (Ms. 94) einen Ordinariumszyklus aus derselben Zeit (s. J. Handschin, *Revue belge de musicologie*, vol. I, 1946/7, S. 97). Der Fund ist besonders wertvoll, weil diese Messe sich von den bisher bekannten Messen des 14. Jhs. sehr unterscheidet. Zwar schliesst auch sie mit einer Schlusskomposition „super ite missa est"; doch hat sie weder isorhythmische motettenmässige Sätze wie die Messe von Machaut, noch Sätze mit simultaner Textdeklamation in allen Stimmen (sog. konduktusmässige Sätze) wie die Messen von Machaut und Tournai, noch madrigalmässige Sätze wie die von de Van veröffentlichte Messe oberitalienischer Meister (Les Monuments de l'Ars Nova, Fasc. I, Paris 1939). Vielmehr stellt die „Messe von Toulouse" den ältesten Diskant-

liedzyklus dar, den wir besitzen, wenn auch motettenmässige Elemente im Sanctus und besonders im Kyrie nicht zu übersehen sind.

Was unter einem Diskantlied- oder Kantilenensatz, was unter einem motettenmässigen, was unter einem konduktusmässigen Satz zu verstehen ist, darüber ist man sich klar. Viel weniger klar ist aber die Anwendung dieser Termini auf Messensätze des 14. Jhs. Zwar werden solche Messensätze in der Literatur häufig als motettenmässig oder konduktusmässig bezeichnet [1], doch fehlt in diesem Fall die klare Definition, und dies wohl deswegen, weil sie sich hier nicht so eindeutig fixieren lassen. Dies wiederum hängt damit zusammen, dass die Messkomposition im 14. Jh. gegenüber der weltlichen Musik im Hintergrund steht. Sie ist ein Randgebiet, in dem sich, wie oft in sei es sachlich, sei es geographisch peripheren Gebieten, alte und neue Elemente vermischen und dadurch neue Entwicklungen vorbereiten (vgl. J. Handschin, *Musikgeschichte im Ueberblick*, S. 193).

Weichen die Ordinariumssätze des 14. Jhs. von den weltlichen Kompositionen derselben Zeit ab, so liegt dies vor allem an der Andersartigkeit des liturgischen Textes gegenüber den Motetten- und Diskantliedtexten. Die Verschiedenheit besteht zunächst im Formalen: weder gibt der Ordinariumstext der Komposition die Form wie im Diskantlied der Balladen- oder Rondeautext, noch lässt er sich in ein musikalisches Schema einpassen wie der Text der isorhythmischen Motette. Daher sind die Ordinariumskompositionen, und besonders die wortreichen unter ihnen, zunächst meist ohne musikalische Form. Wichtiger noch ist der Unterschied des Textcharakters, der dazu führt, dass ein Ordinariumssatz, jedenfalls im 14. Jh., sich niemals durch ein so kompliziertes Zusammenspiel der Stimmen auszeichnet wie die gleichzeitigen Balladen und Rondeaux, und dass er höchst selten ausser dem liturgischen Text einen beliebigen andern verwendet wie die Motette. Daher finden wir unter den Ordinariumssätzen einerseits besondere Abarten des Diskantlieds, die aber im 14. Jh. stets schlichter sind als die weltlichen Diskantliedkompositionen, andererseits Stücke, die mit der Motette nur eine begrenzte Aehnlichkeit haben, indem sie u.a. denselben Text in beiden Oberstimmen bringen. In diesen beiden Arten, sowie auch in den sogenannten konduktusmässigen Sätzen, tritt das Komplex-Klangliche

[1] Während Ludwig sich in vorsichtiger Weise auf die Aufzählung einzelner Merkmale beschränkt („Die mehrstimmige Messe des 14. Jhs.", *AM* VII, S. 425/6), geht Besseler zu ausgesprochenen Rubrizierungen der Messensätze nach Kompositionsgattungen über, was zu Missverständnissen führen kann („Studien zur Musik des Mittelalters", *AM* VII, S. 188 ff).

stärker hervor als in der isorhythmischen Motette und in der weltlichen Diskantliedkomposition mit ihrer „durchbrochenen Arbeit", was mit dem Bestreben, den liturgischen Text stärker zur Geltung zu bringen, zusammenhängt.

So stehen innerhalb der Messkomposition unsere drei Hauptgattungen einander klanglich nahe, und ausserdem haben sie die gleiche Art Texte, während früher eine Art von Texten stets an eine Kompositionsgattung gebunden war. (Zwar überwiegt in der Komposition textarmer Messensätze, vor allem der Kyries, die Diskantliedfaktur, aber grundsätzlich wird jede Kompositionsgattung in textarmen wie textreichen Messensätzen angewandt). Dies trägt dazu bei, dass die früher so ausgeprägten Unterschiede zwischen den Kompositionsgattungen mehr und mehr verwischt werden, sodass sie schliesslich nur noch akzidentiell, nicht mehr substantiell voneinander verschieden sind: die musikalische Faktur der Komposition hängt jetzt davon ab, ob sie in einer, in zwei oder in mehreren Stimmen den liturgischen Text bringt. Die Stimmen, die textiert und also für vokale Ausführung bestimmt sind, sind rhythmisch meist eng aneinander gebunden. In den konduktusmässigen Kompositionen sind es alle Stimmen, motettenmässige Kompositionen hingegen beschränken sich auf den engen Zusammenhang der beiden Oberstimmen. So sind diese beiden Kompositionsgattungen bewegungsmässig mehr oder weniger von vornherein festgelegt. Demgegenüber verfügt die Diskantliedkompositionsweise mit ihrer einen textierten Stimme über viel reichere Möglichkeiten. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn sie im Laufe der Zeit immer mehr in den Vordergrund tritt: von den 36 Ordinariumskompositionen der Hs. Apt sind 20 Diskantliedsätze.

Die Frage nach der Kompositionsgattung ist also bei den Messensätzen besonders eng mit der vom Komponisten ins Auge gefassten Besetzung verknüpft, während in den weltlichen Kompositionen daneben in höherem Masse auch andere Kriterien mitsprechen (was natürlich nicht ausschliesst, dass es den Ausführenden freigestanden hat, textierte Stimmen durch Instrumente zu besetzen oder zu verdoppeln). Ja, die Rubrizierung nach der Besetzung ist in unserem Fall sogar die einzig mögliche; aber sie löst nicht alle Probleme. Vor allem in den untropierten Kyries ist es oft schwer zu entscheiden, welche Stimmen für vokale Ausführung gedacht sind, und man sieht sich veranlasst, auch hier auf andere Merkmale zurückzugreifen.

Indessen fragt es sich, ob man für Dinge, die einander so nahe stehen wie unsere drei Kompositionsgattungen in der Anwendung auf die Mess-

komposition, Bezeichnungen gebrauchen soll, die etwas ganz Verschiedenes meinen.

Eindeutig ist eigentlich nur die Bezeichnung Diskantlied, da in ihr zum Ausdruck kommt, dass die Besetzung hier eine besondere Rolle spielt.

Was aber haben motettenmässige Messensätze mit der Motette zu tun? Von der Motette im eigentlichen Sinn — als Komposition mit zwei verschieden textierten, meist isorhythmischen Oberstimmen über einem schematisch rhythmisierten Choralfragment als Tenor — bleibt nicht viel übrig. Die motettenmässigen Messkompositionen ähneln ihr nur äusserlich, insofern sie aus zwei bewegten Oberstimmen, fast stets mit gleichem Text, und einem ruhigeren instrumentalen Tenor bestehen, der aber jetzt nicht liturgisch und, wie der Tenor im Diskantlied, harmonische Stützstimme ist. Er hebt sich weniger als der Motettentenor von den Oberstimmen ab und kadenziert gleichzeitig mit ihnen (s. Iv 45, 46, 47 etc.). Immerhin ist deutlich, dass das Oberstimmenduett, auch wenn es einen und denselben Text hat, von der Motette abstammt. Man kann solche Kompositionen also in diesem Sinne motettenmässig nennen oder aber „Kompositionen mit Oberstimmenduett".

In einigen Fällen freilich sind noch andere Elemente der Motette erhalten geblieben, so in Ivrea 42 und 68 der verschiedene Text in den Oberstimmen, in Ivrea 44 und 61 die schematische Rhythmisierung des Tenors. Das Credo Ivrea 59 wird von Ludwig sogar als isorhythmisch bezeichnet (*op. cit.* S. 425) [2].

Die Bezeichnung „konduktusmässig" steht auf noch schwächeren Füssen, denn ein wirklicher Zusammenhang zwischen dem historischen Conductus und derartigen Sätzen, wie er noch zwischen den motettenmässigen Messkompositionen und der Motette bestand, ist hier nicht vorhanden (s. J. Handschin, *Revue belge de musicologie*, vol. I, S. 96 und Musikgeschichte, S. 211).

Vielmehr gehen diese Sätze offenbar von einer alten Diskantierpraxis aus, die schon vom Anfang der Mehrstimmigkeit an üblich war, und die später neben der hohen Kunstmusik eine Rolle im provinziellen

[2] Dies entspricht allerdings einem schärferen Begriff von Isorhythmie nicht (s. J. Handschin, Musikgeschichte, S. 201 ff). Wirkliche Isorhythmie wäre wohl in einem Credo kaum möglich gewesen, es sei denn bei vollkommener Vernachlässigung des liturgischen Textes. Sie begegnet in Ordinariumssätzen überhaupt selten. Die isorhythmischen textarmen Sätze der Machautmesse, die tropierten textarmen Sätze der Hs. Barc C (NN. 4 und 7) und das fragmentarisch überlieferte Gloria des Engardus aus der Hs. Padua (Pad 4) stellen Ausnahmen dar.

Kreis gespielt haben wird. Noch im 14. und sogar im 15. Jh. wird von den Theoretikern eine primitive Diskantierpraxis mit gleichzeitiger Textaussprache in allen Stimmen beschrieben, für die man eine weite Verbreitung annehmen muss; denn wovon sollte sonst im 14. Jh. die französische Kirchenmusik ausserhalb des päpstlichen Hofes von Avignon, von der uns keine Denkmäler erhalten sind, gezehrt haben? [3]. Hierzu stellen die ausgearbeiteten Kompositionen im „Simultanstil" (wie man umständlich sagen könnte, wenn man es nicht vorzieht, der Einfachheit halber doch bei der Bezeichnung „konduktusmässig" zu bleiben) offenbar das künstlerische Gegenstück dar. Allerdings liegt in den betreffenden Kompositionen, wie auch in den motettenmässigen, meist nicht eine liturgische Melodie vor wie in der Diskantierpraxis. Diese Kompositionsgattung ist immerhin, zum Unterschied von der des Diskantlieds, nicht aus der weltlichen Musik entlehnt; auch wird sie, ganz vokal, den kirchlichen Forderungen am meisten gerecht.

Somit ist deutlich, dass die drei hauptsächlichen Kompositionsgattungen der Messkomposition in Frankreich einander sehr nahe stehen und dass es nur eine Notlösung darstellt, wenn man sie mit jenen unterscheidenden Bezeichnungen versieht. Diese Bezeichnungen, ausgenommen die des Diskantlieds, sollten also nicht allzu ernst genommen werden. Dazu kommt, dass sich eine grosse Anzahl überlieferter Kompositionen überhaupt nicht eindeutig mit ihnen erfassen lässt. So sehen wir wieder einmal, dass es besser ist, beschreibend als streng rubrizierend zu verfahren. In diesem Sinne betrachten wir denn die vorliegende Messe.

Sie ist nicht vollständig, es fehlt in ihr das Gloria, das wohl entweder verloren gegangen oder (aus Platzmangel?) nicht mit aufgenommen worden ist. Jedenfalls ist aus dem „Ite missa est" am Schluss zu ersehen, dass es sich nicht um eine für die Fastenzeit bestimmte Messe, also nicht

[3] J. Handschin hat gezeigt („Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit", *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 1, 1924, und „Gregorianisch-Polyphones aus der Handschrift Paris lat. 15129", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 25, 1930), wie im 13. Jh., nach dem Verblühen der Notre Dame-Schule, ein weit bescheidenerer Stil in der Kirchenmusik Platz griff (was allerdings nicht hindert, dass in der Notre Dame selbst die alten Kompositionen bis ins 14. Jh. aufgeführt wurden, s. J. Handschin, Zur Geschichte von Notre Dame, *Acta musicologica* IV, 1932). Demgegenüber würde der Zustand im 14. Jh., wo ausserhalb von Avignon kaum etwas schriftlich erhalten ist, eine weitere „Regression" bedeuten. Die bekannte päpstliche Bulle von 1324/5 will ja als musikalischen Festschmuck nur eine solche primitive Mehrstimmigkeit zulassen (vollständig abgedruckt von F. X. Haberl in der *Vierteljahrsschrift* III, S. 210 und ausführlich zitiert von A. Gastoué in der *Riv. mus. it.* XI, S. 270/2). Allerdings ist man am päpstlichen Hof in Avignon selbst, wie das Répertoire von Ivrea und Apt zeigt, bald darüber hinausgegangen, aber nur in massvoller Weise.

um eine Messe ohne Gloria handelt. Vom Credo ist nur ein Fragment der Tenorstimme (Takt 61/148) erhalten; und gerade dieses ist der einzige Satz der Messe, der auch in anderen Quellen überliefert ist.

Vollständig vorhanden sind in unserer Handschrift ausser der Schlusskomposition die drei textarmen Sätze Kyrie, Sanctus und Agnus, die gegenüber dem Credo auch musikalisch enger zusammengehören. Sie stehen sämtlich im tempus imperfectum, prolatio minor, das in Ivrea noch selten, in Apt dagegen schon häufig begegnet (besonders im 1. und 4. Fasc.). Sie verwenden reichlich Tonrepetitionen, Sequenzen (wobei aneinandergereihte Terzenschritte eine besondere Rolle spielen), Synkopen und Hoqueti, Kompositionsmittel, die auch in der Hs. Apt begegnen; dort werden sie indessen meist in weniger primitiver Weise angewandt. Die Sätze der Toulouse-Messe erscheinen fast wie ein blosses Zur-Schau-Stellen dieser technischen „Errungenschaften".

Beim Kyrie kommen wir mit unseren drei Kompositionsgattungen nicht weit. Da es nicht tropiert ist, fehlt das Unterscheidungsmerkmal der Text. Die musikalische Faktur erscheint zunächst motettenmässig: das Oberstimmenduett wird von einem Tenor gestützt, der, obwohl nicht liturgisch, doch Cantus prius factus sein könnte (dies nicht nur, weil er — im Gegensatz zu den etwas ziellos geführten Oberstimmen — einen eigenen melodischen Verlauf hat, sondern auch, weil die oberste Stimme in Takt 10/4, 40/1 und 49 als blosse Figuration dieser Tenormelodie erscheint). Wie eng aber auch der Tenor an die Oberstimmen gebunden ist, sieht man dort, wo er ihre lebhafte Bewegung mitmacht (T. 13/4, 22/3, 33/4, 49/50). Dies aber erscheint wieder ganz diskantliedmässig. Ja man könnte sehr wohl auch an Diskantliedbesetzung denken: nicht nur, weil im „Contratenor" und — bis auf die Textmarke — im Tenor der Text fehlt, sondern auch, weil das Benedictus dieser Messe trotz motettenmässiger Faktur nur wie ein Diskantlied ausführbar ist, wie wir gleich sehen werden. — Motivische Zusammenhänge bestehen zwischen den Tenorstimmen von Kyrie I und Christe (Takt 6/12, 24/30), sie bestehen auch zwischen den Oberstimmen, besonders im Kyrie I (Contratenor Takt 3 und Oberstimme Takt 3/4; Contratenor und Oberstimme Takt 13/4) — beides eine Art Imitation in der Quint —, vor allem aber innerhalb jeder Stimme allein (Oberstimme Takt 1/2 = 9/10 = 15/6 = 44/5; Contratenor Takt 3 = 9). Doch diese Zusammenhänge sind mehr zufälliger Natur, denn sie lassen das Stück nicht organischer erscheinen.

Im Sanctus ist es noch schwerer, die Frage nach der Kompositions-

gattung zu beantworten. Motettenmässig ist das Oberstimmenduett über dem Tenor, der hier allerdings weniger melodisch ist als im Kyrie; aber nur die oberste Stimme bringt den liturgischen Text. Da aber der Contratenor textierbar ist, und da die sonst üblichen Semibrevisligaturen hier fehlen, ist es wahrscheinlich, dass der Schreiber den Text nur vergessen hat (wie er auch das „in excelsis" im Benedictus und das „eleison" im Christe und Kyrie II vergass). Wie aber ist es im Benedictus, das musikalisch so eng zum Sanctus gehört (gleiche Tonart, ähnlicher Tenorverlauf, Oberstimmenduett)? Hier ist der Contratenor nicht textierbar, und daher ist nur an Diskantliedbesetzung zu denken. Vielleicht ist dann auch das Sanctus diskantliedmässig gedacht. Wenn nicht, so erhebt sich die Frage, ob das Benedictus als getrennte Komposition zu betrachten ist, die nach der Wandlung gesungen und anders als das Sanctus besetzt wurde. Die Schreibung der Messe gibt diesbezüglich keinen Anhaltspunkt. Allgemein gesprochen scheint der Zusammenhang zwischen Sanctus und Benedictus damals noch recht eng gewesen zu sein (s. Apt 15, 27, 43). Keine einzige isolierte Benedictuskomposition ist aus der Zeit überliefert, wenn auch ein Sanctus ohne Benedictus in Apt (N. 13).

Der Tenor des Sanctus ist sicher nicht liturgisch (s. die grossen Intervalle). Aber auch die Oberstimme ist wenig melodisch und hat Aehnlichkeit mit der des Kyrie, nur dass hier weniger Tonrepetitionen und umso mehr Synkopen vorkommen. Die Imitation erscheint, wie im Kyrie, auch hier eher zufällig (Takt 4/5). Auffallend ist der gleichlautende Beginn des ersten Sanctus und des „dominus", der sonst im gregorianischen Choral vorkommt; doch ist hier keine Choralparaphrasierung nachzuweisen.

Die beiden folgenden Stücke, das Agnus und die Schlusskomposition, haben tropische Texte. Beide Tropen sind sonst nirgends nachweisbar, und beide sind durch die nachlässige Verwendung der liturgischen Worte merkwürdig. Vom Text des Agnus bleiben nur jeweils die Anfangs- und Schlussworte erhalten, vom „deo gratias" nur das „gratias". Im Falle des Agnus ist der Verlust besonders schwerwiegend. Die Frage, ob das „qui tollis peccata mundi" einfach ausgefallen ist, oder ob man vor dem tropierten Agnus ein chorales gesungen hat, muss offen bleiben.

Die regelmässigen Verse des Agnustropus sind ebenso regelmässig komponiert, indem jeder Versschluss durch Pausen in allen Stimmen unterstrichen wird; dabei sind auch die Ueberreste des liturgischen Textes mit einbezogen. Die insgesamt 30 Takte des Stückes zerfallen

in fünfzehn Abschnitte, die bis auf die Worte „Agnus dei" alle rhythmisch gleich beginnen und ähnlich enden. Gegenüber dem komplizierten Bau der zur gleichen Zeit gepflegten isorhythmischen Motette erscheint die Schematik in diesem Stück recht primitiv. Es gehört, wie so viele textärmere Messensätze mit Tropus, zur Gattung des Diskantlieds. Die Unterstimmen sind aneinander gebunden, doch bewegter als die des Credo und ganz von der Oberstimme abhängig. Zu vergleichen wäre dies Stück etwa mit dem Kyrie „Summe clementissime" (Apt 35, Barc B 4), in dem allerdings die Regelmässigkeit bei weitem nicht so aufdringlich zutage tritt. Immerhin finden wir auch hier die Pausen in allen Stimmen am Ende eines Verses, auch hier die Deklamation in Minimen mit Tonwiederholung (Takt 6, 14/5), auch hier, wie überhaupt häufig, Synkopenbildungen bei Versschlüssen (Takt 3, 5, 8, 12, 17, 28; Taktzahlen nach Gastoué).

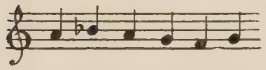
Das seltsamste Stück der Messe ist die Schlusskomposition, die wohl sicher für diesen Zyklus komponiert wurde, da ausserhalb von Messzyklen im 14. Jh. Kompositionen „super ite missa est", d.h. Stücke, die eine Ite-Melodie oder den Ite-Text verwenden — sei es buchstäblich oder paraphrasierend — sehr selten sind [4]. Es ist eine Diskantliedkomposition. Der „Contratenor" ist weder textiert noch textierbar, und doch wird die Komposition in der Handschrift „Motetus super ite missa est" genannt. Eine Motette liegt also nur in textlicher Hinsicht vor. Das „super ite missa est" aber kann sich entweder nur auf den Text oder auch auf eine Itemelodie beziehen. Zwar konnte ich eine solche melodische Vorlage nicht nachweisen, doch lässt die immer wiederkehrende Tonfolge (*gfed* bzw. *agfe*) im Tenor und in der Oberstimme melodische Paraphrasierung als möglich erscheinen.

Betrachten wir die Komposition genauer, so ist auffallend, dass die Unterstimmen untereinander fast ausschliesslich Konsonanzen bilden, aber zur Oberstimme in einem sehr gespannten Verhältnis stehen. Dies und ausserdem die Tatsache, dass die Oberstimme fast nur das melodische Material des Tenors verwendet, lässt denn doch wieder an motettenmässige Entstehung denken (Aufbau von unten). Vielleicht ist diese Komposition das Werk eines provinziellen Kantors, der die andern Messensätze übernommen hatte, und der in diesem Schlusstück einige

[4] Die Handschrift Apt enthält keine einzige derartige Komposition, Ivrea dagegen zwei, die beide auch in der Handschrift Tremoïlle enthalten waren, und von denen die eine aus der Messe von Tournai entlehnt ist (Iv 11 = Trem 22, Iv 34 = Trem 29 = Messe von Tournai).

Merkmale der Diskantliedkomposition nachahmte (s. die Aehnlichkeit der Unterstimmen im Agnus und Ite), dabei aber selbst nur mit der Motettenkomposition vertraut war. Offenbar hielt er sich an die alte Regel Francos (*C.S.* I, 132) und anderer Theoretiker, die besagt, dass die Oberstimme zu einer der beiden Unterstimmen dissonieren darf, wenn sie zur andern konsoniert. Ein Element aus früherer Zeit ist ausserdem die einförmige Bewegung im ersten Modus.

Nun noch einige Bemerkungen zum Credo, das gleichfalls eine Diskantliedkomposition ist. Es gehört zu den einfachsten Vertretern dieser Gattung: die Singstimme wird von zwei meist in Breves und Longae in Gegenbewegung verlaufenden Unterstimmen begleitet. Solche Kompositionen erscheinen fast wie Vorläufer zum eigentlichen Diskantlied, das jedoch damals im weltlichen Bereich schon fertig dastand. Unser Credo erscheint noch besonders altertümlich dadurch, dass die Oberstimme vorwiegend in Semibreven deklamiert. Minimen der prolatio major kommen zwar gelegentlich vor, sind aber stets an Semibreven gebunden und in den wenigsten Fällen mit Textsilben versehen (vgl. die Fauvelmotette „Qui secuntur castra" in J. Wolfs *Geschichte der Mensuralnotation*, N. 6).

Es ist nicht ausgeschlossen, dass in der Oberstimme als Reminiszenz das Credo N. I der Editio Vaticana anklingt. Sowohl die Kadenzen auf dem Ton g als auch die im Choral oft vorkommende Figur

kehren häufig wieder, letztere natürlich, wie im Choral, immer etwas abgewandelt (T. 2/5, 19/21, 58/60, 81/2). Im Verlaufe des Stückes machte sich der Komponist mehr und mehr von der Choralmelodie frei, was bei ihrer Eintönigkeit und ihrem geringen Ambitus, der niemals eine Sexte übersteigt, leicht verständlich ist. Jetzt verwendet er jene Figur als selbständiges musikalisches Motiv auch dort, wo sie im Choral nicht steht (T. 91/3, 108/9, 133/6, 147/8). Ausser diesem Motiv, das stets als Schlussmotiv figuriert, trägt noch ein vom Choral unabhängiges Anfangsmotiv zur Vereinheitlichung des Stückes bei (T. 1/3, 22/3, 40/2, 49/50 und verziert: T. 110/3, 137/40). Typisch sind überhaupt die meist absteigenden Linien. Umso mehr tritt die Tonmalerei des „Et resurrexit" und besonders des „Et ascendit" mit ihrem Oktavanstieg hervor.

Die Komposition ist überliefert in Ivrea (N. 60, „de rege"), in

Apt (N. 46, „Sert"), und in dem Ordinariumszyklus der Handschrift Barcelona B. de Cat. 946 (N. 3, „Sortres"), sowie fragmentarisch im Fragment Fleischer (der Anfang der Oberstimme). Ausserdem war sie wahrscheinlich in der Handschrift La Trémoïlle enthalten, wo das sonst rätselhafte Wort „Sortes" im Index neben „Patrem omnipotentem" am Rande steht (s. AM VIII, S. 239, N. 103, 103a). Aus der Tatsache, dass die Handschrift Trém möglicherweise von einem Kaplan König Karls V. geschrieben wurde und wohl in königlichem Besitz gewesen ist (s. E. Droz und G. Thibault, *Revue de musicologie*, 1926, S. 1), könnte die nachträglich hinzugefügte Bezeichnung „de rege" in Ivrea erklärt werden. Da aber die Handschrift Ivrea wohl sicher vor 1376, dem Jahr der Abfassung von Trém geschrieben wurde, ist diese Bezeichnung jedenfalls für den Zusammenhang der verschiedenen Fassungen unseres Stückes nicht ergiebig. Der Name des Komponisten scheint entweder Sortes [5], wie in Trém, oder Sortres, wie in Barc. C zu lauten.

Vielleicht ist er mit dem 1394/5 und 1398 in dem Rechnungs- und Kanzleibüchern der Könige von Aragon erwähnten Organisten Sort aus dem Augustinerorden in Verbindung zu setzen (s. H. Anglès, *Kongressbericht Basel* 1924, S. 66). Dann erschiene auch die Fassung „Sert" in Apt nicht mehr so unplausibel. Für eine gewisse Unsicherheit des Apter Schreibers zeugt immerhin, dass er den Komponistennamen nur in kleiner Schrift über das oberste System setzte (f. 40', 41).

Musikalisch stehen einerseits die Fassungen von Apt und Barc C, andrerseits die von Ivrea und Toulouse in engerem Zusammenhang. Die Zahl der Varianten von Toulouse im Verhältnis zu Ivrea ist besonders gering; aufschlussreich sind auch die gemeinsamen irrtümlichen Breves an den Abschnittschlüssen (T. 82, 93, 109). Daher legen wir dem folgenden Abdruck des Credo die Fassung von Ivrea zugrunde, obgleich sie nicht ganz so korrekt ist wie die von Apt; die letztere wurde ja, wenn auch mit einigen Fehlern, von Gastoué veröffentlicht.

Abschliessend stellen wir fest, dass die Messe von Toulouse der Messe von Tournai und der Messe oberitalienischer Meister darin gleicht, dass sie musikalisch nicht einheitlich ist. Unser Credo stammt sicherlich aus der Mitte des 14. Jhs., da es schon in Ivrea überliefert ist — wenn auch das Jahr 1357 als Terminus ante quem für die

[5] Droz und Thibault lesen „Fortes" (*op. cit.* S. 4), ebenso Besseler, (*AM* VIII, S. 239), dann aber im Artikel „Apt" in *MGG* „Sortes".

Handschrift Ivrea (*AM* VII, S. 192) nicht überzeugend belegt ist. Wesentlich „fortgeschrittener" und durchaus dem Répertoire von Apt nahestehend, also ans Ende der Jhs. gehörig, sind dann die drei andern Messensätze. Auch die Schrift aller Sätze weist in diese Zeit. Das Altertümliches mit Neuem vermischende Ite schliesslich gibt einen Anhaltspunkt für die Lokalisierung. Es lässt vermuten, dass es in demselben peripheren Kreis komponiert wurde, in dem die andern Sätze zusammengestellt wurden.

Zwar ist über die Herkunft des Missales Toulouse 94 nichts bekannt, doch ist es wahrscheinlich, dass es für ein Augustinerkloster geschrieben wurde, weil es eine „Missa generalis Sancti Augustini" (f. 327) enthält. Da in Toulouse ein Agustinerkloster war, ist es gut möglich, dass die Handschrift von dort stammt. Diese Frage könnte vielleicht weiter geklärt werden, wenn man unser Missale mit solchen Handschriften der Toulouser Bibliothek vergliche, die sicher im dortigen Augustinerkloster entstanden sind.

Unter den Ordinariumszyklen des 14. Jhs. ist die Messe von Toulouse nach der Messe von Tournai, der von Machaut und der oberitalienischer Meister zeitlich der vierte und inhaltlich nicht der bedeutendste.

Basel

EMENDIERUNGEN ZU DEN SINGULAEREN MESSENSAETZEN

Kyrie:	T. 15, Ct: Punkt in Mi-Pause
	T. 16, Ct: Sb h c in Br
	T. 35/6, T: Br g f d in Br g e L d
	T. 50, Ct: Sb a Mi g a am Taktanfang getilgt
Sanctus:	T. 14, T: Br c in L
	T. 38, Ct: Br f in L
	T. 38, T: Br f in L
	T. 69, T: Br c in L
Agnus dei:	T. 20, T: Br g in L
	T. 30, T: Br a in L
Ite:	T. 8, Ct: Sb-Pause ergänzt.
	T. 21, C: erste Sb c in Mi

EMENDIERUNGEN ZUM CREDO

Takt	Stimme	Iv 60	Toulouse	Apt 46	Barc C 3
6	Ct				L c in Br
11	Ct				L a in Br
13	C			Br d in L	
21	T				Br g in L
28	T	Br g in L			
39	T	Br g in L			
47	Ct	L a in Br			
48	Ct				Br g in L a
55	C				Br g ergänzt
56	T				Br d in L
58	C				Br a in L
59	T				Br d in L
72	T		Br a in L		
74	T		L c in Br		
82	Ct	Br d in L			Br d in L
82	T	Br g in L	Br a in L g		
93	T	Br g in L	Br g in L		Br f in L g
96/7	T		L c ergänzt		
102	Ct				L e in Br
109	T	Br g in L	Br g in L		Br g in L
117	T		Br c in L		
123	C				Br b in L
131	T		Br f in L		
135	Ct				L d in Br
141	Ct				L e in Br
140/1	T		Br cfcb ergänzt		
147	C	Br a ergänzt			
147	Ct				2. Br c ergänzt
147	T				L a in Br
147/9	T		Br g b a u. L g ergänzt		

VARIANTEN ZUM CREDO

Takt	Stimme	Apt 46	Barc C 3	BF 3	Toulouse
10	C	Br e Sb a b Mi a			
10/1	Ct	Br a L e Br a	Br a L c Br a		
18	C		Br b Sb c Mi b Sb a Mi b Sb g Mi a Sb g Mi a	Sb b c Mi b Br a Mi b Br g Mi a	
18	Ct		Br g f a		
27	C	Br g Br a	Br g a		
34	C	Sb d e g d	Sb d e g d		
35/6	Ct	L c d Br e	L c d Br e		
37	Ct	L f	L f		
37	T	L f			
38	Ct	Br d c	Br d c		
40	C		L c Br b		

Takt	Stimme	Apt 46	Barc C 3	BF 3	Toulouse
40	Ct		L c Br f		
40	T		L f Br d		
45	C		Br a g		
45/6	Ct	L e Br e f c	L e Br e f		
45/7	T	Br a L c f g Br a	Br a L c f g		
46	C		Sb c b Br a Mi b		
47	C	Br g Mi f Sb e d Br f	Br g Mi f Sb e d Br f Mi d		
47	Ct	L b Br a	Br c b Sb b f		
50	C	Sb b a g f Mi g			
50	Ct	L g	L g		
51	C	L a Mi b (Mi fehlt T 52)	L a Mi b (Mi fehlt T 52)		
55	Ct	L g			
56	C	Br a Mi g Sb f a			
56	Ct		Br g f		
65/6	T		L c Br b a....		
72	C	Mi g zu Takt 73			
74	Ct	Br c d a	Br c d a		
75	T		L f		
83	C	L a Sb g a Mi b	L a Sb g a Mi b		
84	C	Mi c Br b Mi a Mi a Br g Mi f	Mi c Br b Mi a Mi a Br g Mi f		
88	T				Br a c
90	T		Br d b a		
97	C		Sb d c Mi b Br a Mi g		
98	C		Sb a Pause a b c a		
98	T	Br a L f	Br a L f		
99	C		Sb g f Br e Mi d		
100	C		Sb c d e f		
100	Ct	L f			
104	C	Br a c Mi b Sb b Mi a Sb a Mi g	Br a c Mi b Sb b Mi a Sb a Mi g		
102/9	Ct	eine Terz höher	eine Terz höher		
104	Ct	Br d c b	Br d c b		
106	C	Sb a b c g a e			
106/7	T	Br d L c Br c L f			
111	C	Sb d Mi c Sb c Mi b Sb a c	Sb d Mi c Sb c Mi b Sb a c		
114	C	Br e Mi d Sb f e	Br e Mi d Sb f e		
117	Ct	L a	L a		
120	C	Sb b a g f	Sb b a g f		
124	Ct	Br c f	Br c f		
126	Ct	Br c a	Br c a		
126	T				Br a c
128	Ct	Br f g			
130/1	C		punktierte L f Mi e Sb f g		
130/2	T		2 punktierte L f		
131	Ct	L f	L f		
134	Ct		Br d c		

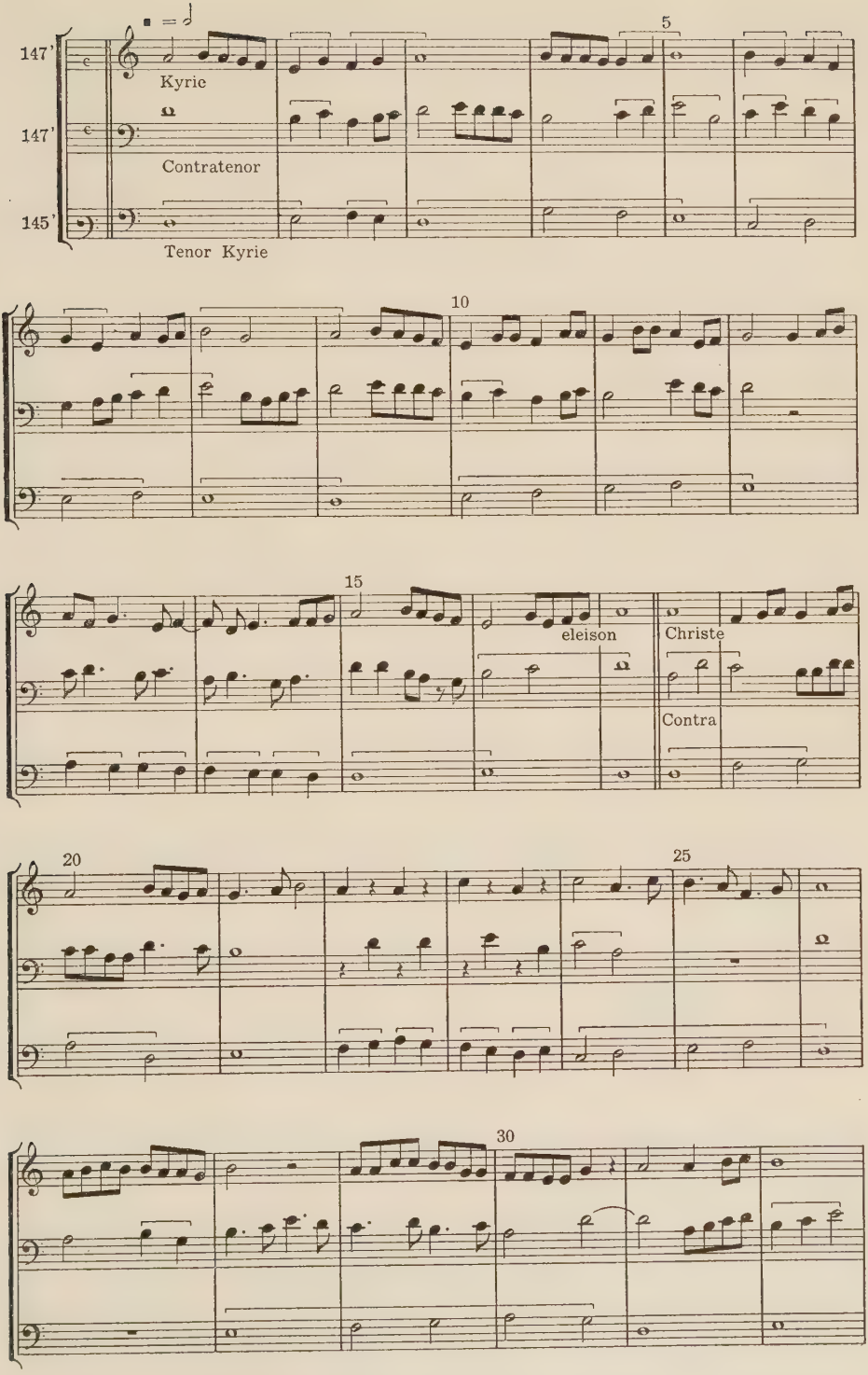
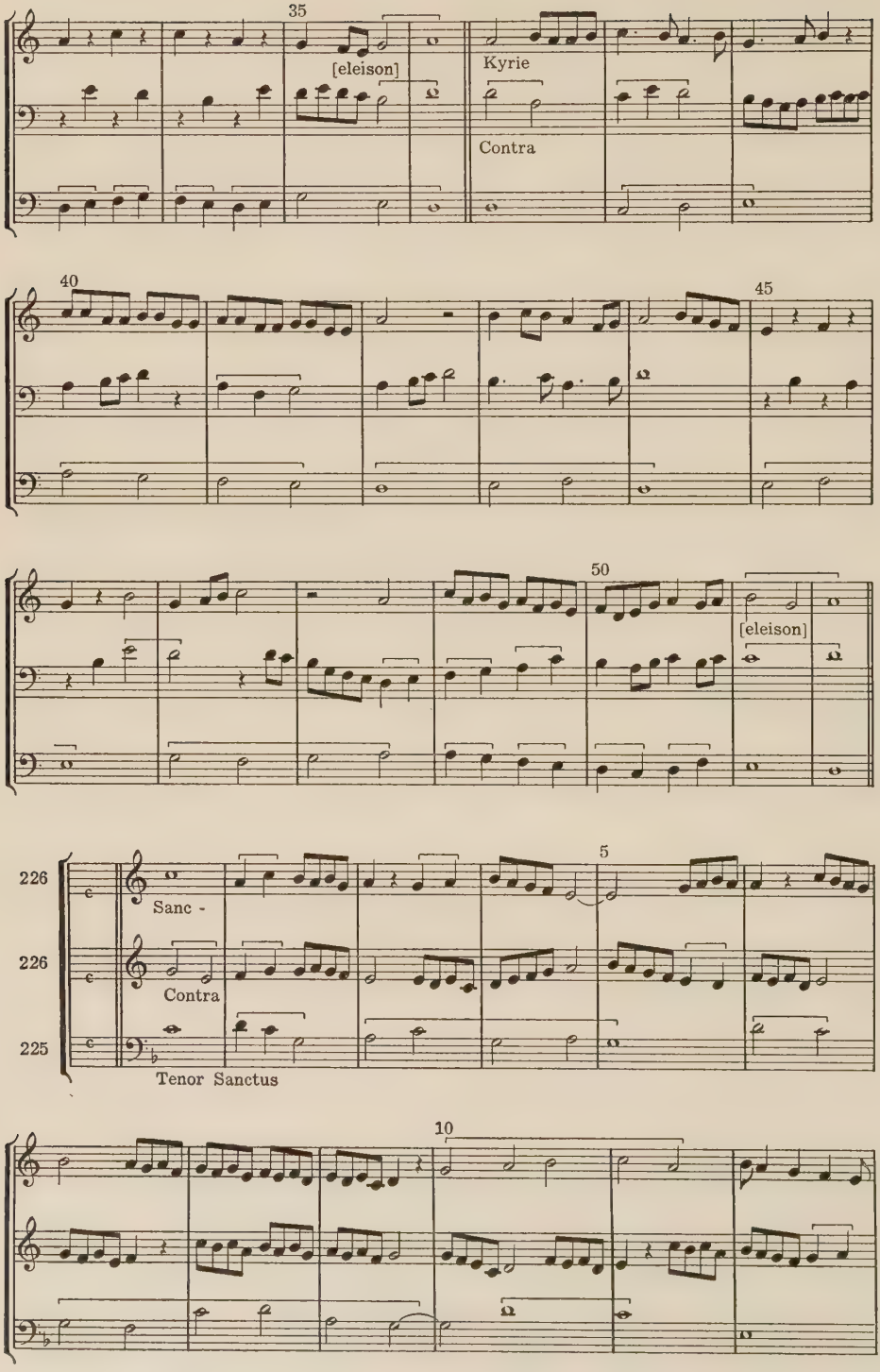
Takt	Stimme	Apt 46	Barc C 3	BF 3	Toulouse
139	Ct	Br f a b	Br f g b		
140	Ct	Br a b c			
142	Ct		Br c d a		
143	T	Br d b	Br d b		
144	T	Br a g	Br a g		
145	T		Br f f		
146	Ct		Br b g		
147/8	Ct		Br c b g c		

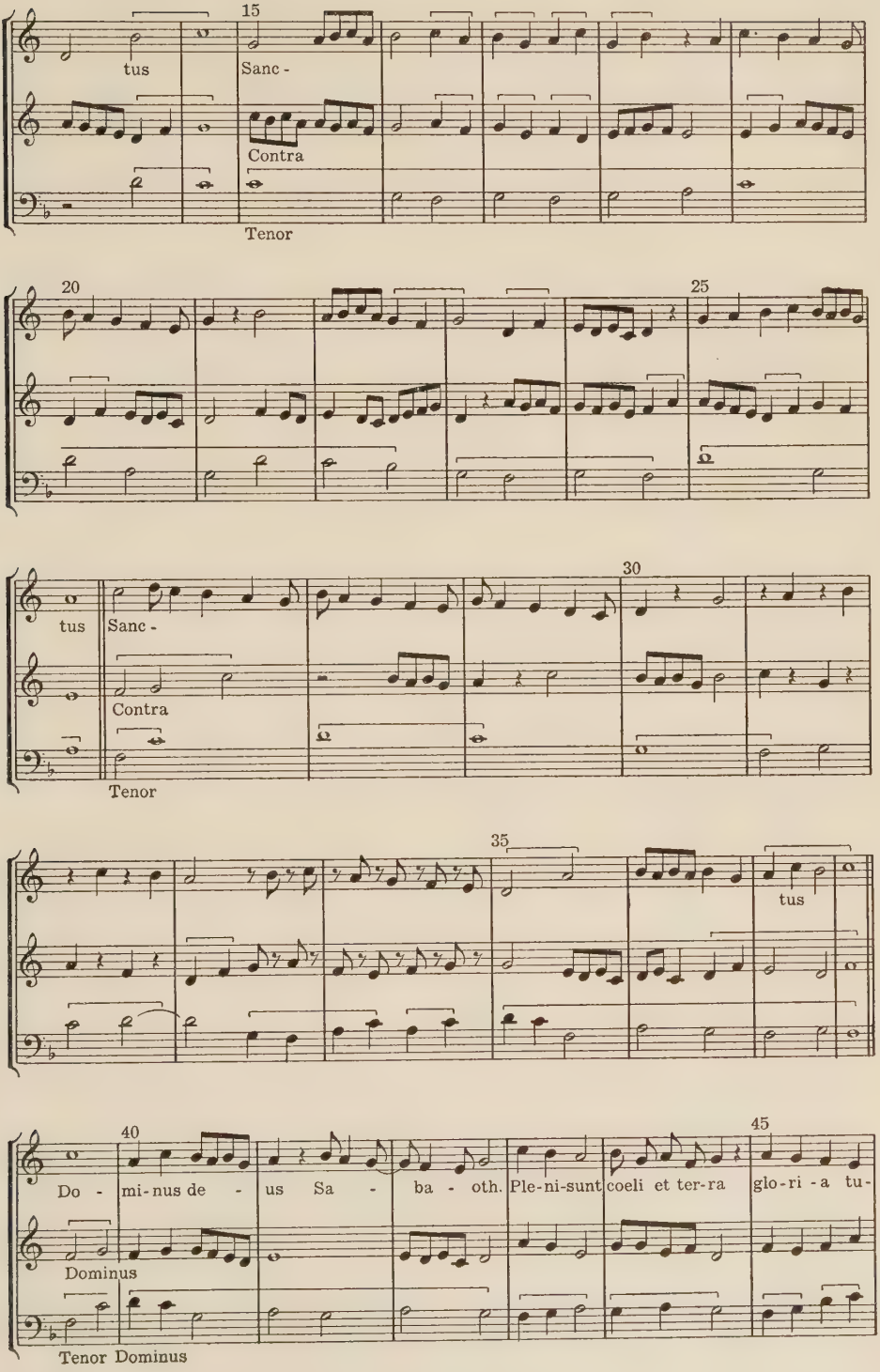
BEMERKUNGEN ZUM CREDO

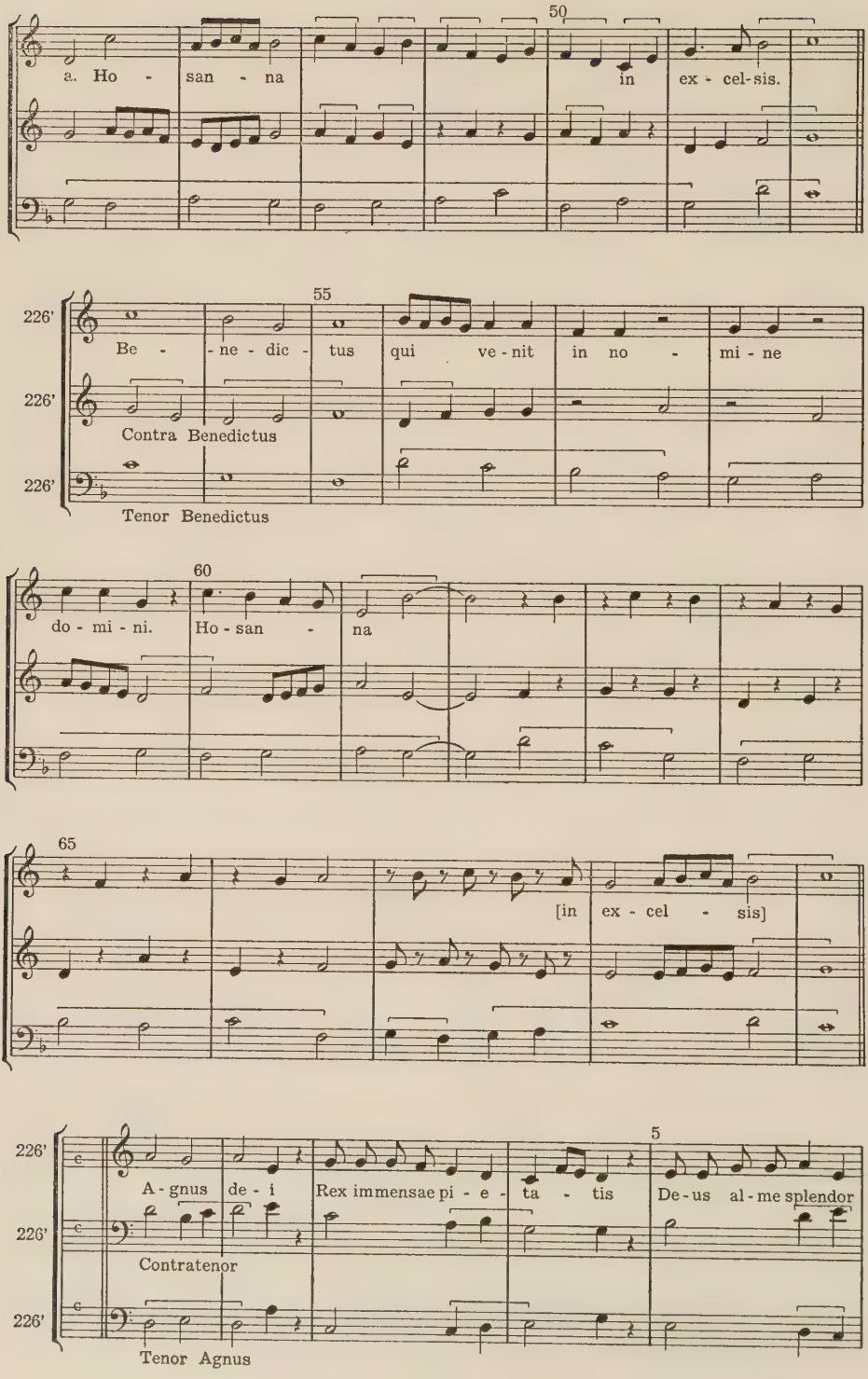
Die Taktzahlen entsprechen nicht denen, die Gastoué in seiner Ausgabe angibt. In der Emendierungsliste ist alles enthalten, was in den Handschriften undeutlich geschrieben ist, sowie alle unsere Ergänzungen, die besonders bezüglich Toulouse zahlreich sind, da der rechte Rand von f. 1 beschnitten ist. Ausserdem sind alle diejenigen Varianten von Toulouse, die sich mit den übrigen Stimmen in den anderen Fassungen nicht in Einklang bringen lassen, hier verzeichnet.

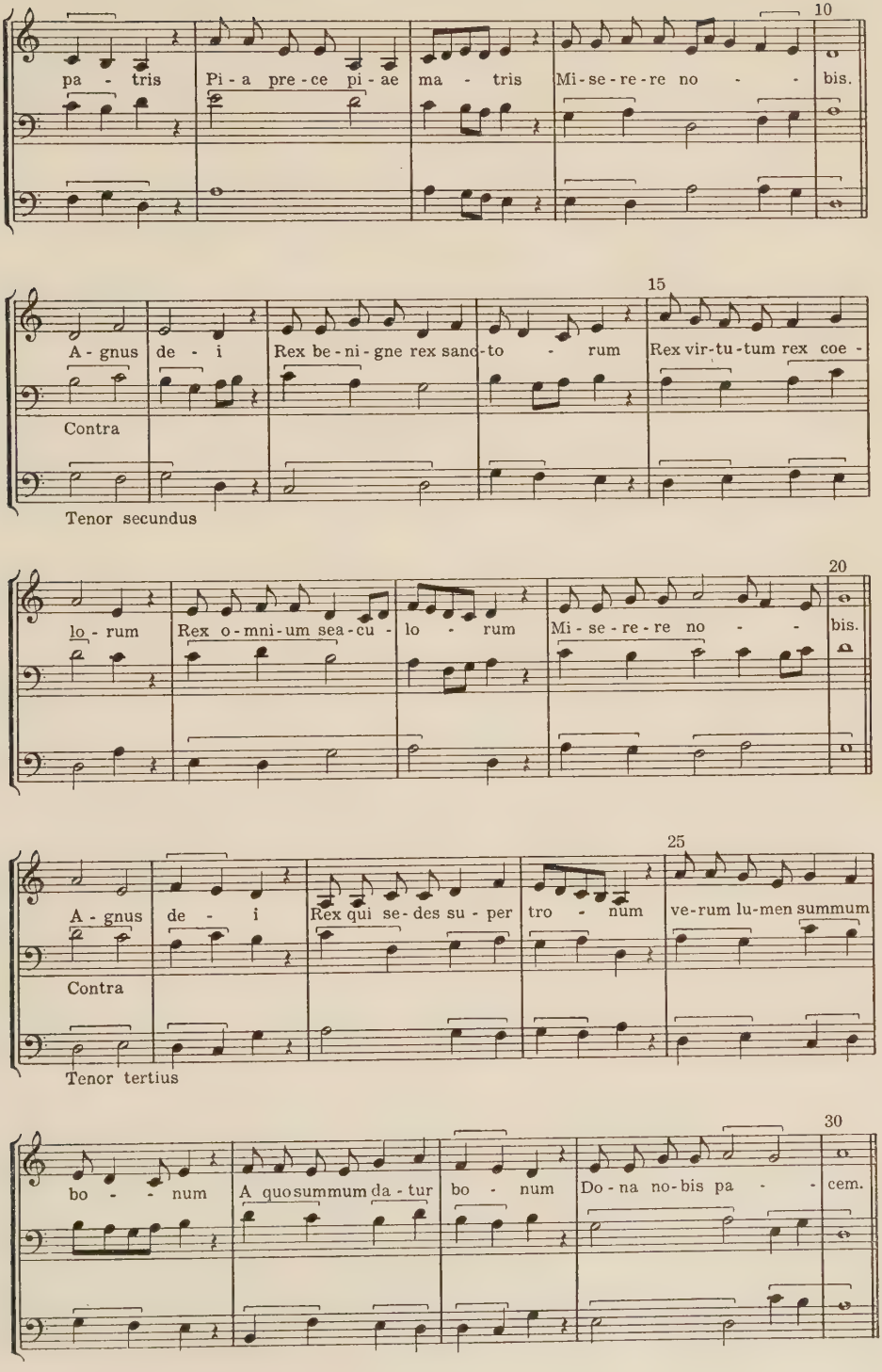
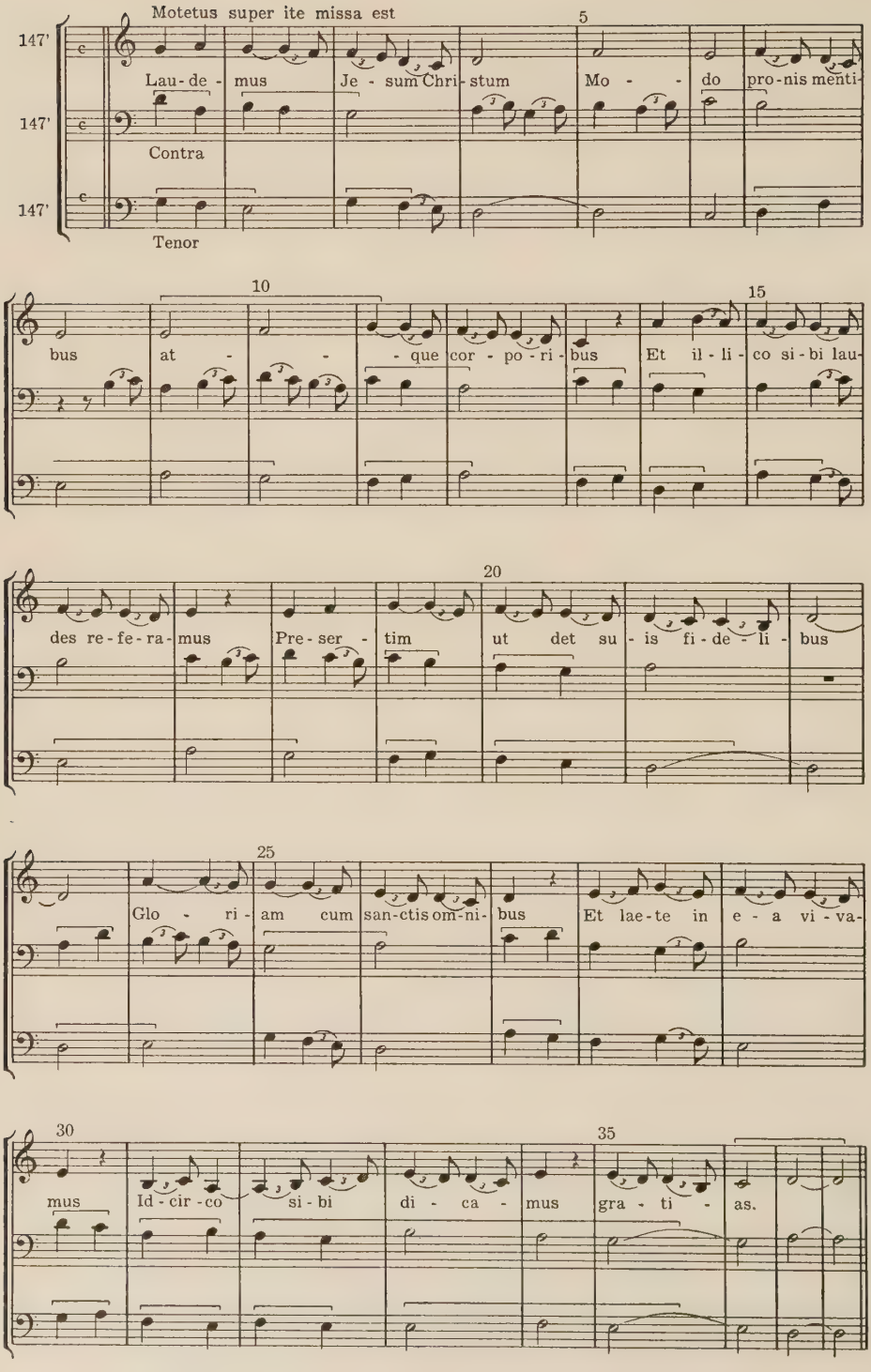
In der Variantenliste werden Verschiedenheiten der Texunterlegung, der Ligaturenschreibung und der Vorzeichnung im Verhältnis zu Iv nicht berücksichtigt. Die Fassungen von Apt, Barc C und Toulouse haben b-Vorzeichen in den Unterstimmen. Da vielleicht auch in der Oberstimme meist nicht h sondern b gemeint war, wird hier der Einfachheit wegen stets b zitiert.

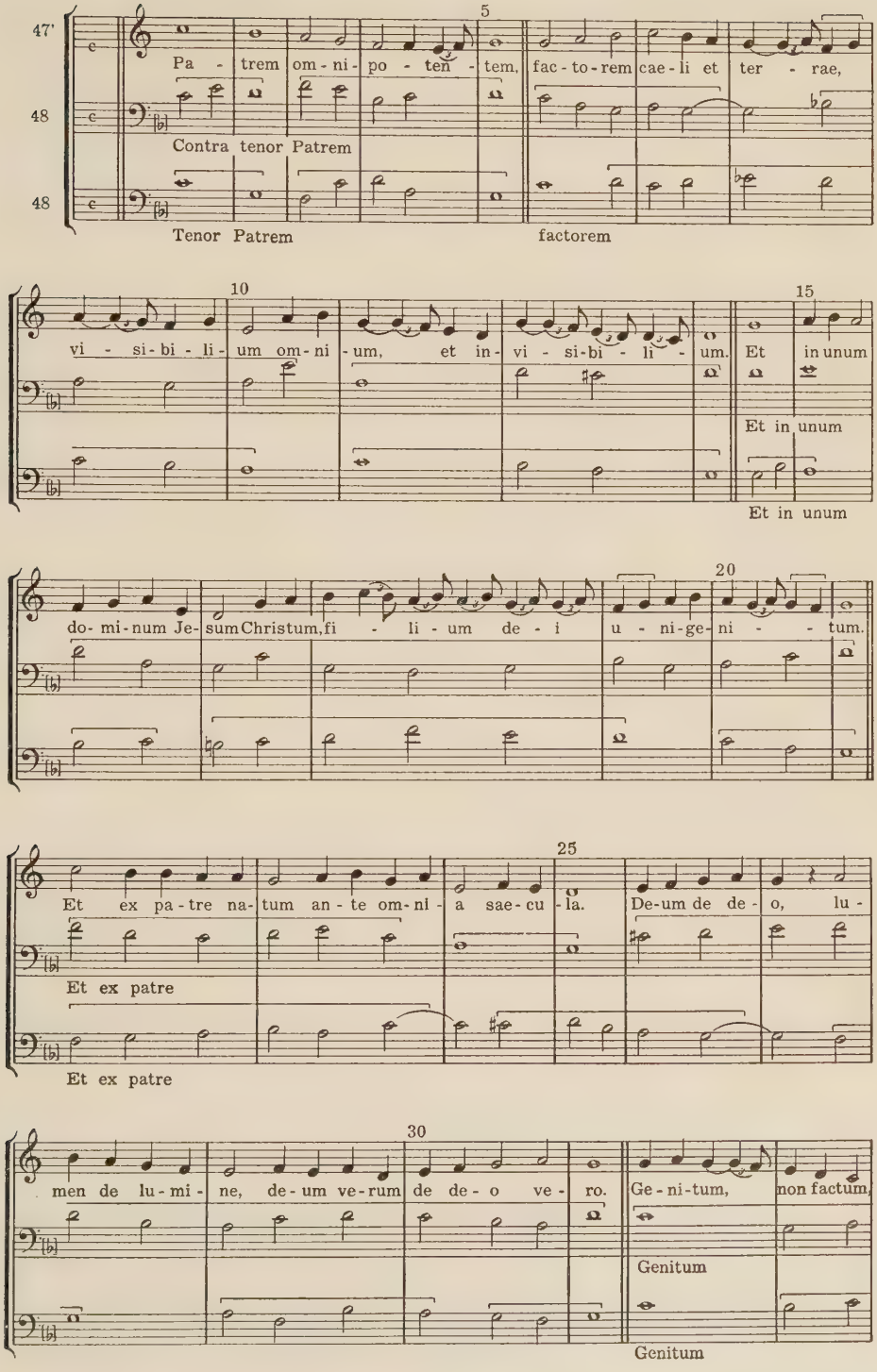
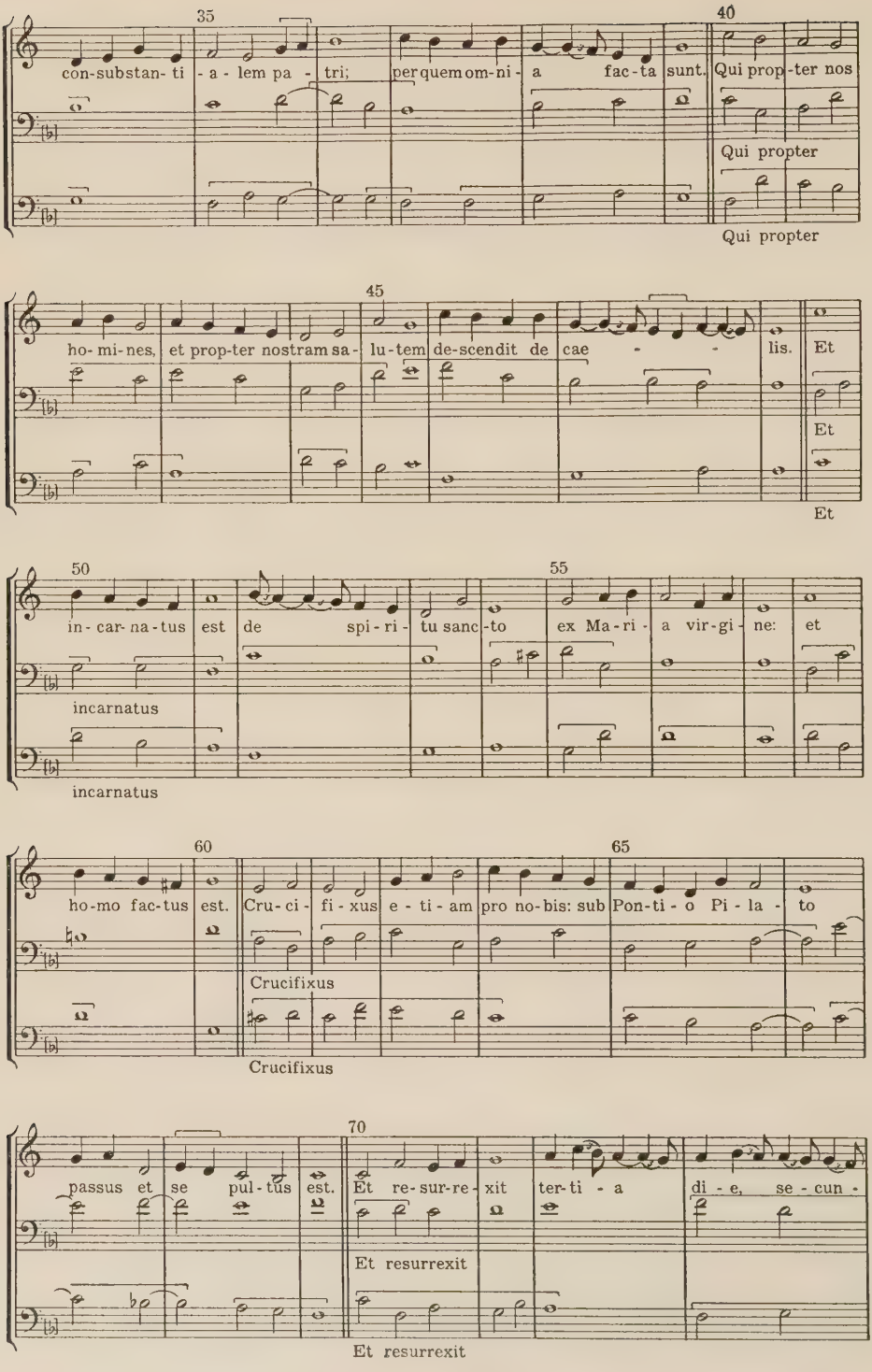
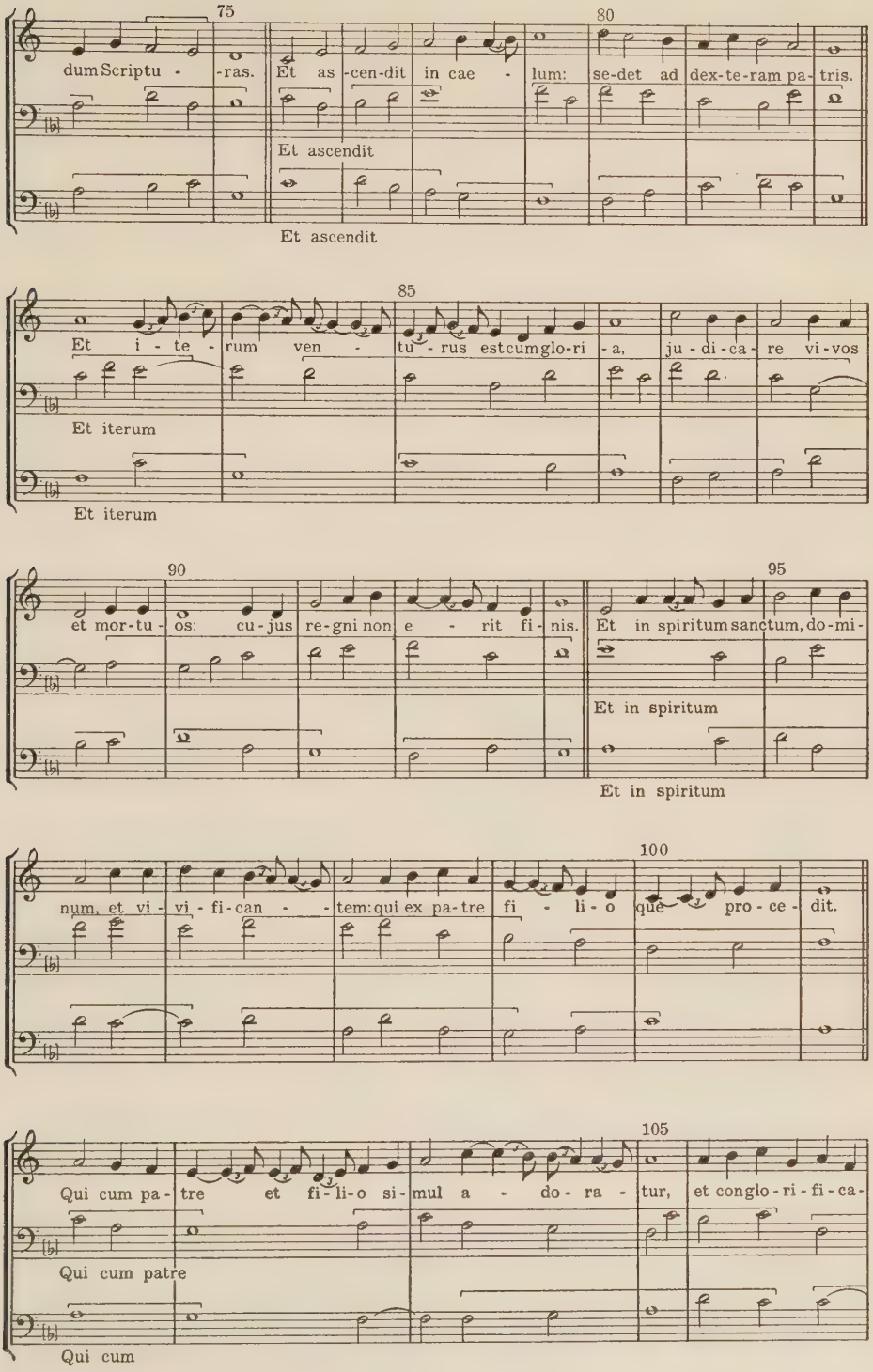
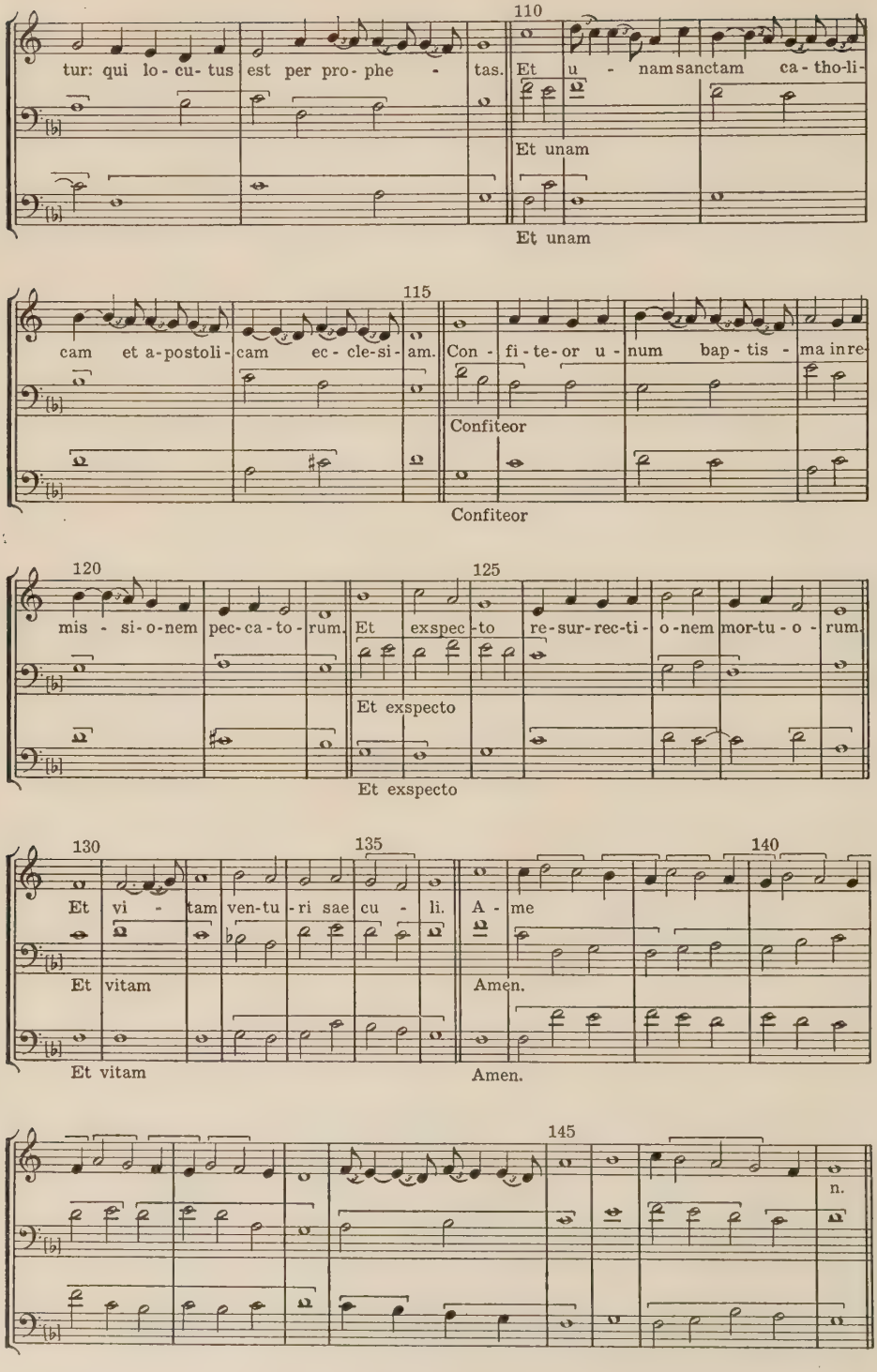
BASEL


147'
147'
145'
Kyrie
Contratenor
Tenor Kyrie
5
10
15
eleison
Christe
Contra
20
25
30

35
[eleison]
Kyrie
Contra
40
45
50
[eleison]
226
Sanc -
226
Contra
225
Tenor Sanctus
5
10


15
tus
Sanc -
Contra
Tenor
20
25
tus
Sanc -
Contra
Tenor
30
35
tus
40
Do - mi-nus de - us Sa - ba - oth.
Ple-ni-sunt coeli et ter-ra
45
glo-ri - a tu-
Dominus
Tenor Dominus


50
a. Ho - san - na in ex - cel-sis.
55
226'
Be - - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne
226'
Contra Benedictus
226'
Tenor Benedictus
60
do - mi - ni. Ho - san - na
65
[in ex - cel - sis]
226'
A - gnus de - i Rex immensae pi - e - ta - tis De - us al - me splendor
226'
Contratenor
226'
Tenor Agnus
5


10
pa - tris Pi - a pre - ce pi - ae ma - tris Mi - se - re - re no - - bis.
15
A - gnus de - i Rex be - ni - gne rex sanc - to - rum Rex vir - tu - tum rex coe -
Contra
Tenor secundus
20
lo - rum Rex o - mni - um sea - cu - lo - rum Mi - se - re - re no - - bis.
25
A - gnus de - i Rex qui se - des su - per tro - num ve - rum lu - men summum
Contra
Tenor tertius
30
bo - - num A quo summum da - tur bo - num Do - na no - bis pa - - cem.

Motetus super ite missa est
147' c
Lau-de- mus Je- sum Chri- stum Mo- - do pro-nis menti-
147' c
Contra
147' c
Tenor
5
bus at- - - que cor- po- ri- bus Et il- li- co si- bi lau-
10
15
des re- fe- ra- mus Pre- ser- tim ut det su- is fi- de- li- bus
20
Glo- ri- am cum san-ctis om-ni- bus Et lae-te in e- a vi- va-
25
mus Id- cir- co si- bi di- ca- mus gra- ti- as.
30
35


47'
48
48
5
Pa - trem om-ni-po-ten - tem, fac-to-rem cae-li et ter - rae,
Contra tenor Patrem
Tenor Patrem
factorem
10
vi - si-bi-li-um om-ni-um, et in-vi - si-bi - li - um.
15
Et in unum
Et in unum
Et in unum
20
do-mi-num Je-sum Christum, fi - li-um de-i u - ni-ge-ni - - tum.
25
Et ex pa-tre na-tum an-te om-ni-a sae-cu-la.
De-um de de-o, lu-
Et ex patre
Et ex patre
30
men de lu-mi-ne, de-um ve-rum de de-o ve-ro.
Ge-ni-tum, non factum,
Genitum
Genitum

35
40
con-substan- ti - a - lem pa - tri; per quem om-ni - a fac-ta sunt. Qui prop-ter nos
Qui propter
Qui propter
45
ho- mi-nes, et prop-ter nostram sa- lu-tem de-scendit de cae - - lis. Et
Et
Et
50
55
in - car- na-tus est de spi-ri - tu sanc-to ex Ma-ri - a vir-gi - ne: et
incarnatus
incarnatus
60
65
ho-mo fac-tus est. Cru-ci - fi-xus e - ti - am pro no-bis: sub Pon-ti - o Pi - la - to
Crucifixus
Crucifixus
70
passus et se pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti - a di - e, se - cun -
Et resurrexit
Et resurrexit

75
dum Scriptu - -ras. Et as -cen-dit in cae - lum: se-det ad dex-te-ram pa- tris.
Et ascendit
Et ascendit
80
85
Et i - te - rum ven - tu - rus estcumglo-ri - a, ju - di-ca - re vi-vos
Et iterum
Et iterum
90
et mor-tu - os: cu-jus re-gni non e - rit fi - nis.
95
Et in spiritum sanctum, do-mi-
Et in spiritum
Et in spiritum
100
num, et vi - vi - fi-can - - tem: qui ex pa-tre fi - li - o que pro - ce - dit.
105
Qui cum pa - tre et fi - li-o si-mul a - do - ra - tur, et conglo-ri-fi-ca-
Qui cum patre
Qui cum

110
tur: qui lo - cu- tus est per pro- phe - tas.
Et u - nam sanctam ca - tho-li-
Et unam
Et unam
115
cam et a-postoli-cam ec - cle-si - am.
Con - fi - te- or u - num bap - tis - ma in re-
Confiteor
Confiteor
120
mis - si-o-nem pec-ca-to-rum.
Et exspec-to
125
re-sur-rec-ti-o-nem mor-tu-o - rum.
Et exspecto
Et exspecto
130
Et vi - tam
135
ven-tu-ri sae cu - li.
A - me
140
Et vitam
Amen.
Et vitam
Amen.
145
n.

FOURTEENTH CENTURY HARMONY [1] AND THE BALLADES, RONDEAUX AND VIRELAIS OF GUILLAUME DE MACHAUT

GILBERT REANEY

It is often assumed that medieval musicians were unconscious of the vertical relation of parts in their music, but indeed they could hardly have written part-music if this had been the case. The true facts are these: although the individual line had first consideration, all parts had to be consonant with at least one of the others, usually the tenor. Thus in the thirteenth century, and often in the fourteenth, it did not matter in practice what consonant or dissonant intervals were sounded between the upper parts among themselves as long as all were consonant with the tenor. This is not, however, the whole story by any means. Passing notes and appogiaturas of a kind could create a tangle of criss-crossing voices in a thirteenth century organum in four parts, but there was order and discipline in the way this was carried out. There were points of rest, often a considerable distance from each other, where all parts were in perfect consonance, but between these nodes dissonances of all kinds could occur. With Machaut too every part has to be consonant with the tenor, except when passing notes and displacements caused by syncopation produce dissonance in the *cantus fractabilis*, where dissonance is permitted on account of the speed at which the parts move [2]. The „cantus fractabilis", as its name indicates, is a melodic line consisting principally of short notes. For instance, when the fourteenth century semibreve,

Abbreviations: The numbers employed to designate Machaut's Ballades, Rondeaux and Virelais are those of F. Ludwig's edition, 1926.

CS C. E. H. de Coussemaker, Scriptorum de musica medii aevi nova series, 4 vols., 1864-1876; facsimile edition, 1931.

[1] At the time of Guillaume de Machaut the vertical relation of one voice to another was usually called counterpoint, though this indispensable word only came into use at the beginning of the fourteenth century. However, since this relation is better known to the modern reader as harmony, that is what it will be called here.

[2] *CS* III, 197.

which is usually equivalent to a crotchet in modern notation, is divided into two or three minims we have *cantus fractabilis*. The dissonance is allowed on one of the minims, according to one fourteenth century treatise; and in conjunct movement, which is the principal aim of fourteenth century melody, *quoniam omne disjunctum est inconsonans* (since all disjunct movement is dissonant) [3], this is quite natural, e.g. 8-7-8, 3-2-1, etc.

According to contemporary theoretical treatises dissonance is only allowed in *cantus fractabilis*. However, in practice dissonances occur between semibreves (equal to the modern crotchet) where only the first semibreve is consonant, e.g. Ballade 1, bar 24 (8ve-7th-4th-2nd, moving to a fifth in the next bar). These, however, were apparently considered as nothing more than temporary deviations from the norm of perfection, and of course conjunct movement explained away the dissonance.

Up to now the dissonances mentioned have been dissonances in the modern sense, like the second and seventh. The medieval ear, however, was more sensitive to the degrees of dissonance perceptible in the various harmonic intervals, and found that, by comparison with the perfection of the fifth and octave, the third and sixth were dissonant. By the fourteenth century these two intervals were considered as consonances less perfect than the fifth, octave and unison, though opinion varied as to how consonant they really were. They were still designated as dissonances by many writers, but obviously not in the same breath as the second and seventh (and fourth). In spite of varying terminology we shall here call the third and sixth, whether major or minor, imperfect consonances.

The fourth as an interval had a strange history during the Middle Ages, and even later. At first considered even more consonant than the fifth, it was later often felt to be a dissonance, though acoustically it is only slightly less consonant than the fifth, as the theorists with their monochords certainly knew.

A glance at a short musical treatise of the fourteenth century will reveal in what measure the various harmonic intervals were employed. „Nine intervals are generally used in note against note work, namely unison, third, fifth, sixth, octave, tenth, twelfth, thirteenth and fifteenth. Five of these are perfect, namely the unison, fifth, octave, twelfth and

[3] *CS* III, 463.

fifteenth, and they are called perfect because they sound perfectly consonant to the ear of the listener. Every discant must begin and end with them (i.e. one of them). Never must two perfect consonances (identical in interval) follow one after the other, as e.g. two unisons, two fifths, two octaves, two twelfths or two fifteenths; but of the imperfect species two or more of the same kind may follow one after the other. There are four imperfects, namely the third, sixth, tenth, and thirteenth. And they are called imperfect because they do not sound as perfect (i.e. as complete or finished) as the perfect species. These less perfect consonances may be used freely in combination with the perfect species (i.e. mainly in alternation with the perfects). A sequence of three, four, or more of the (same or different) imperfect species is always permitted, whether ascending or descending, though it must always be followed by a perfect consonance." Then follow several rules as to how different perfect consonances may succeed each other, e.g. a fifth followed by an octave, etc. The important fact here is that successive perfect consonances must be different in interval one from another. Parallel fifths and octaves are theoretically forbidden. Then rules are given which amount to this: an imperfect consonance should normally be followed by a perfect, and vice versa, in conjunct movement. The first rule of the treatise, incidentally, is that conjunct movement shall prevail in two parts [4].

For the period there is nothing out of the ordinary in these rules, but they reveal one or two important points about fourteenth century harmony. The fifth and octave and the other perfect consonances are evidently losing their hold on the medieval ear, and already the imperfect consonances are in command of the situation. It is unimportant that the third and sixth are still treated more or less as dissonances which need the perfection of the fifth, octave, etc. to complete them. Strings of imperfect intervals are now permitted, as many as one may wish to write or sound, while the perfect intervals can only occur singly unless they conform to certain specified rules [5]. Although the English or Scandinavian origin of the imperfect consonances is not thoroughly confirmed, it seems that they probably spread from these lands to the rest of Europe, particularly through the technique of the English discant. The conception of a perfect consonance followed by a sequence of thirds

[4] CS III, 12-13. This is a summary of the *Optima Introductio in Contrapuctum pro rudibus* attributed, no doubt wrongly to Johannes de Garlandia.

[5] The repetition of the identical harmony is forbidden.

or sixths and concluded by a perfect consonance brings this technique to mind immediately, and so there can be little doubt that the influence of this improvised discant was already at work in France by the beginning of the fourteenth century, for the earlier French discant had little time to waste on imperfection of any kind (except, perhaps, in notation).

Machaut himself adhered to the principles of fourteenth century harmony in his music, though even in two parts he sometimes breaks the rule whereby consecutive fifths or octaves are forbidden. It would appear that between the end of one and the beginning of another musical phrase Machaut did not consider the prohibition valid, e.g. the octaves between *clos* and Abgesang in Ballade 40, but he disobeys it in other places as well, e.g. Ballade 1, bars 31-2; Ballade 3, bar 13 (cantus and tenor). It cannot be maintained, however, that in two parts Machaut often writes consecutive fifths or octaves in noticeable places. Sometimes they are in the nature of passing notes, as in Ballade 3, or they occur between the last, hence the least emphasised, notes of the *cantus fractabilis* in one measure, and the first notes of the following measure, as in Ballade 1. Where they apparently occur between two strongly accented *chords*, ornamentation like 8-7-6-8 generally mollifies the effect.

A further treatise follows almost line for line the one summarised above. For one thing it tells us what intervals were considered as discordant by fourteenth century theoreticians, namely the tone, semitone, fourth, tritone, and major and minor seventh. Machaut certainly classed all these intervals as dissonant in two-part work, but nevertheless he utilised them at times, always, of course, resolving on or moving away from consonances, e.g. tritone resolving on a sixth, etc. A two-part Ballade by Machaut may sometimes appear very dissonant, but this is usually the result of the displacement technique to be discussed later. The basis of Machaut's harmony is the perfect and imperfect consonance.

Another treatise, interestingly enough, classes the imperfect consonances and the dissonances together, and in practise they had much in common. This is not to say that dissonant intervals could be used in note against note work, except in the way just mentioned. But in the fourteenth century technique which will here be termed displacement by syncopation [6] the dissonances were treated in very much the same way

[6] These displacements produce suspensions, anticipations, retardations and appoggiaturas.

as the imperfect consonances, for both needed a more perfect interval to make them complete. Particularly, however, in examining works by Machaut should it be remembered that the imperfect consonances were capable of differing modes of treatment in the fourteenth century. Compared with the perfect intervals they were dissonant, and were often treated as such in important parts of the measure (for the measure, in spite of the absence of bar lines, was strongly marked in the fourteenth century). For example, in Machaut's Ballade 28, bar 25, the cantus and contratenor are an octave away from each other, but the tenor is a third above the cantus. Thus, while cantus and contratenor enter on the first beat of the measure, the tenor hesitates before entering off the beat, and even then it feels it must resolve into unison with the C on the second semibreve of the bar. However, just as the imperfect consonances demand the completeness of the perfect intervals, the genuine dissonances require a more perfect interval to succed them, and this is just as frequently a third or sixth as a fifth or octave. The 7-6 and 4-3 suspensions and appogiaturas occur as often in the works of Machaut as they do in the sixteenth century. Again it is true that the imperfect consonances alternated with the perfect consonances as harmonic intervals, but this does not mean that both species were felt to be of equal importance. An examination of almost any of Machaut's two-part Ballades will show that the perfect consonances usually occupy the important part of the measure, though even on the strong beat the imperfect consonances are constantly gaining ground [7], even if they do usually lean towards or away from a perfect interval, often in the manner of the modern cadential dominant.

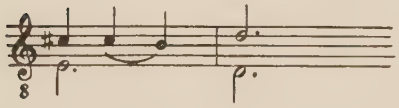
The relation of one chord to another is regulated in fourteenth century music, but there is no sign of the so-called *functional* harmony of the classical period. Only at the cadences is some degree of systematisation achieved, and this was already apparent in the thirteenth century. In the medieval treatises we read that the penultimate „chord" should be a dissonance, and this was usually the third or sixth, which resolved so well on to the final perfect consonance. Conjunct movement was preserved, as may be seen from the following cadences, all of which were normally in use: 4-5 over 2-1, e.g. final cadence of Ballade 13; 7-8 over 2-1, e.g. final cadence of Ballade 10; 9-8 (2-1) over 7-8, e.g. final cadence of Virelai 38. The fact that 7-8 over 5-1 was not

[7] A good example is Ballade 14.

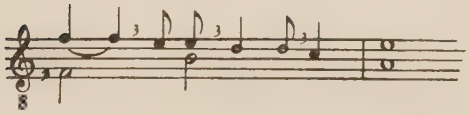
frequently used was evidently due to its lack of conjunct movement. It is, nevertheless, found in two-, three-, and four-part works by Machaut. While the above cadences are employed to conclude important sections like the *clos* and the refrain of the Ballade, the fourteenth century also has imperfect cadences, which serve as half closes at the *ouvert* of Ballades and Virelais, and in the middle of the Rondeaux (·S·). These may be the reverse of the concluding or perfect type, having the imperfect interval last and the perfect interval first as follows: unison moving to third; octave moving to sixth, etc. More often, however, even the *ouvert* ends with a „perfect" cadence, which differs from the *clos* and final cadence in two ways: (a) the imperfect chord has (apparently) no leading note (b) the perfect consonance is on a degree of the scale other than the final of the mode in which the piece is written.

An ornamental cadence much favoured by Machaut is the so-called Landini cadence, in which the sixth degree is inserted between the leading note and the octave, usually in the upper part [8]. One feels the pull of the harmony of the fifth here, e.g. in the Perfect form.

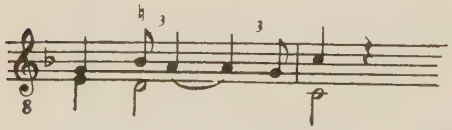
Perfect form, from Virelai 31, bars 3-4.



Imperfect form, Ballade 1, bars 14-15.



However, the melodic nature of the ornament is apparent from its use in monody. The fact that this „perfect" cadence is simply a decoration of 7-8 will be evident from the following, to be found in Machaut's *baladelle* from the *Remède de Fortune*, bars 7-8.



Probably the B is natural here, though a case where it occurs flattened is the final cadence of Ballade 29. A frequent ornament on the final

[8] W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass., 1944, p. 393.

consonance is the 6-5 (or 9-8) long-held appogiatura, to be found *passim* in Ballade 2.

The construction of the cadence in the fourteenth century was intimately bound up with *musica ficta* [9], which was used for two purposes, one ornamental, the other essential [10]. From the harmonic point of view the second usage is the most important, though they were perhaps complementary. It was considered essential that the movement between one harmonic interval and another should be as smooth as possible. This was obtained by making major *chords* minor and minor *chords* major where necessary. For example, a piece of music ending on a $\frac{4\text{-}5}{2\text{-}1}$ cadence in the mode on F needs no accidental to obtain the leading note on B, whereas in C the fourth F needs sharpening. Imperfect consonances moving outwards, e.g. a sixth to an octave, had to be major: those moving inwards, e.g. third to unison, had to be minor. The only sharps allowed in the fourteenth century were F, G and C, and they alone were necessary. Of the flats only the normal b *rotundum* should have been required in most cases, but through transposition others were called for.

Up to now we have been dealing with harmony in two parts. Unfortunately the theorists tell us little about harmony in more than two parts. Only one fourteenth century treatise deals with three-part writing in any detail, and we have to go back to the thirteenth century before we can find any information about how a fourth part was added to three existing parts [11].

In the principle of the addition of one part to another lies the key to the understanding of medieval harmony. The musical edifice was created story by story, and the tenor was the foundation. Only from this viewpoint can an analysis of the harmonic structure of any medieval music be attempted. The reason why most modern attempts to analyse medieval harmony fail is just because this fundamental principle is disregarded, even when it is partly recognized. Except at cadences the vertical conception of harmony as a series of chords is normally impossible to realise in medieval music. If a vertical analysis of a piece of medieval polyphony reveals a $\frac{6}{3}$ chord, it is not because it is a first

[9] The terms *musica ficta* and *musica falsa* were synonymous, though certain theorists objected to the latter on the ground that chromatic alteration was often necessary and not by any means artificial (see *CS* III, 18).

[10] *causa pulchritudinis* or *causa necessitatis*, *CS* I, 312.

[11] The *Quatuor Principalia* excepted, which duplicates Franco's rules.

inversion of a chord in root position but because it consists of the interval of a third plus that of a sixth. The very idea that it is a chord is a misconception, though the vertical relations were obviously felt, as we have pointed out [12].

The *Ars Discantus secundum Johannem de Muris* confirms this latter impression by giving rules for the addition of two discants to a tenor [13]. It is worth noting that, while (a) both parts may be above the tenor, where (b) one discant is above and one below the tenor, there can be no question of the simultaneous invention of both discants. We are told that in (a) one discant must not be virtually the same distance as the other from the tenor, e.g. the first having the interval of a fifth, the second that of a twelfth. Secondly one must see that one discant does not have the fifth and the other the sixth, whether they are in the same or different octaves, because the seconds which are produced are fully dissonant. Very sweet sounding, however, is the fifth in the first discant and the tenth in the other, for even if the tenor is silent the two discants are still concordant. The same applies to the tenth and twelfth, also to the sixth and octave and to their *equipollentes* or octave duplications.

The rules which follow the preceding deal with songs (*carmina*) or motets in three parts, with tenor, *carmen* and contratenor (N.B. the order, tenor first) [14], and it appears that the contratenor is under the tenor. Evidently the *carmen* is invented before the contra, since we are told what intervals are allowed between tenor and contra when the discant has the intervals of a unison, third, fifth, sixth, octave, and tenth. The intervals permitted between tenor and contra are, as, one might expect, the third, fifth, sixth, octave and tenth. (For more details see *CS* III, or Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, 263-4.) It is more interesting to see what intervals are prohibited, e.g. with a third between tenor and discant, the contra must not have the fifth beneath the tenor. Again, when we have a fifth between tenor and discant, we may not place a third, a fifth or a tenth between tenor and contra. When we have a sixth between tenor and discant, the contra may be a sixth below the tenor. The same applies to the octave duplications. The prohibited intervals, however, were certainly used in practice, and it was no doubt

[12] H. E. Bush, "The Recognition of Chordal Formation by Early Music Theorists", in *Musical Quarterly* XXXII (1946), 227.

[13] *CS* III, 92.

[14] *CS* III, 105.

because of their position as legislators in music that the theorists forbade the use of intervals which they realised were discordant. They were not then as backward as they have often been considered with reference to practical music. All their prohibitions have some reference to practices current at the time, which they felt were bad, as we have seen in the case of wrong use of *musica ficta.*

Later treatises help little as far as the method of harmonising fourteenth century music in three parts is concerned, though one treatise says that the contra is not always below the tenor. It lies in the same register as the tenor, though sometimes deeper. From the examples it is evident that the contra is usually a middle part between discant and tenor, and this can be confirmed by examining any of Machaut's Ballades. Usually the contra is above the tenor, but occasionally below.

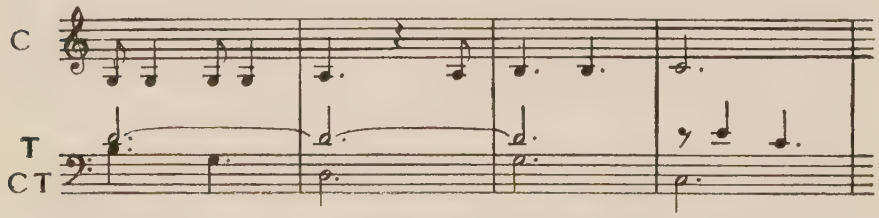
The breach between theory and practice in the fourteenth century widens the more real parts there are in a piece of music. We have just pointed out that in some ways the theorists were ahead of practical musicians in regard to harmony. This is largely because theorists did not have to make three or more parts consonant between each other. In florid writing it was almost impossible to avoid dissonances between some parts with the restricted compass available, usually not more than a twelfth.

Some of the harmonies used by Machaut in three parts are explicable only as *successive counterpoint*, and even then we have seen that the theorists did not like them. Machaut, however, was no theorist, and he knew that a fifth was a perfect consonance. Two fifths, one from tenor to cantus and one from tenor to contra, were still consonances to him, and so he often employed what we shall term composite ninths, i.e. a fifth plus a fifth, as in Ballade 40, bar 9. Again a fifth plus a third make a seventh. Machaut thought of the intervals separately, and so an occasional „chord" of the seventh appears in three-part works. A fine example occurs in his *double hoquet* [15]. Similarly the reason why triads are to be found in Machaut is that two thirds formed a fifth in threepart writing. There is no thought of the chord 5-3-1 as a unit.

The avoidance of consecutive fifths and octaves was more difficult in three-part than two-part writing, though Machaut strives to avoid them by crossing parts, as in Ballade 19, bar 1, and by ornament of various

[15] G. de Machaut, Double Hoquet, bar 116 (ed. G. de Van, *Monuments de l'Ars Nova*, 1938).

kinds. It is only, however, in four-part writing that consecutives become really embarrassing.

Cadences in three-part works are interesting. The most frequent is $\begin{matrix}6&6&8\\3&3&5\end{matrix}\left(\begin{matrix}8\text{-}7\text{-}8\\5\text{-}4\text{-}5\\3\text{-}2\text{-}1\end{matrix}\right)$. Some, of course, are unclassifiable except from the standpoint of *successive counterpoint*. Even the $\begin{matrix}6\text{-}8\\3\text{-}5\end{matrix}$ type can only be seen in the proper light this way. Incidentally, the perfect cadence of the classical period no doubt developed through the difficulty of accommodating more than two parts in the small compass in which music was normally written in the Middle Ages. Conjunct movement had to be abandoned occasionally in the third part, the contra, which moved within the same compass as the tenor. An example like the following from Ballade 28 shows why leaps were necessary. The long-held high tenor note makes it impossible for the contra to have its normal F sharp, because a fourth would result between it and the next highest part, the cantus. The result is a perfect cadence with supertonic chord preceding.

Unfortunately not one fourteenth century treatise, with the exception previously mentioned [16], informs us how music in four parts was constructed. Guilelmus Monachus, a fifteenth century theoretician, is too modern in this respect. His four-part cadences with their 5-1 bass, actually called a bass (*contratenor bassus*), are evidence of that. It is therefore necessary to consult the treatises of certain thirteenth century theoreticians. Johannes de Garlandia is the earliest theorist to discuss three and four part music. He says that a triplum is the simultaneous commingling of three sounds according to six consonances, namely unison, octave, etc. [17]. His next statement is important. The triplum is fitted to and concordant with the discantus. Moreover, the triplum normally moves in the octave above that in which the two principal voices move. The quadruplum, indeed, may move in the third octave,

[16] P. 7, note 11.

[17] We learn earlier in the treatise that these six consonances are the unison, octave, fifth, fourth, minor third, and major third (*CS* I, 105).

the highest of all, but normally it remains in the same register as the triplum. Sometimes the quadruplum is so closely associated with the triplum, alternating with it, that it is called *duplex discantus*. The quadruplum should rise or fall with one voice, and then do the same with the other two, alternately [18].

Franco of Cologne makes the important remark that the triplum must be concordant with the discant if it is discordant with the tenor, and vice versa. It must also proceed now ascending or descending with the tenor, now with the discant. And the same remarks apply to the quadruplum and quintuplum. Evidently a third, fourth or fifth part was constructed above the two main parts, and the principle governing each of these additional parts was the same. It is obvious, however, that the greater the number of parts the more parallel movement would occur. As each part was invented successively the discant, which was invented first unless the tenor was newly composed, would be in contrary movement with the tenor as often as possible. The other parts, however, would have to move parallel with either the tenor or discant (unless the latter were, exceptionally, parallel), and so variety was obtained for the additional parts by taking the parallel movement now with one voice, now with another [19].

Anon. IV of Coussemaker mentions that all parts should be consonant on the strong beat (*omnia puncta imparia*). The triplum may sing any note on the weak parts of the measure, but even there good singers try to fit the parts together harmoniously [20].

The information contained in these treatises more or less summarises all that the thirteenth and fourteenth centuries have to tell us about music in three or more parts. We can be fairly certain that the fourteenth cantury was conservative in its treatment of the highest voice of a four-part piece, as it was in other respects. Otherwise, at least one fourteenth century treatise would surely tell us something more about four-part writing than the thirteenth century had done.

Machaut's four-part writing, judged from the standpoint of modern harmony, appears in many cases almost intolerable, and works like the *baladelle* from the *Remède* prove how ridiculous analysis by the vertical method is. The obvious reason why so many dissonances occur between cantus and triplum in this work is that both parts were constructed without regard for relations between them (cf. Franco's remarks on

[18] *CS* I, 114 f. [19] *CS* I, 132; *GS* III, 13. [20] *CS* I, 359.

page 139). Both were consonant with the tenor, and that was what mattered most. However, it must not be supposed that Machaut was insensitive to dissonance. The growing use of passing notes, appoggiaturas, suspensions, and other ornaments made the system of *successive counterpoint* very difficult to handle without producing many dissonances in fourt-part writing. For example, if the cantus had an appoggiatura and the triplum a harmony note on the beat, dissonance would result between them, as in the *baladelle*, bars 31-32, third crotchet. The simultaneous employment of different types of harmonic and melodic ornament was most certainly the reason for almost all such discrepancies.

Works in which triplum and cantus are as dissonant and unrelated as those in the *baladelle* are almost certainly early pieces of their kind, for Machaut improved the relations between the upper parts of his four-part works as he matured in composition. A fine example is Ballade 34, though this is hardly a fair illustration, since both top parts have different texts. These were sung simultaneously in motet style, and hence would certainly be carefully harmonised. Rondeau 10 is an excellent example of the four-part song with triplum, cantus, contratenor and tenor. An examination of the intervals used between triplum and cantus reveals that only consonant intervals occur except in ornamentation, which is carefully pruned. Where dissonant ornament occurs in one part, it is consonant with any notes sounded simultaneously in other parts, unless the ornament is of the variety intended to be dissonant before resolving on a consonance. This is the case with appoggiaturas and suspensions. Intolerable clashes have disappeared.

The four-part Ballades and Rondeaux of Machaut remain normally within the compass of a thirteenth. Parallel movement is unavoidable, but the multiplicity of ornament modifies the bad effect considerably. Cadences are simply further developments of those found in two- and three-parts works, and because every part is separately harmonised from the tenor, are often very rich harmonically. The penultimate note is a dissonance, as the theorists advocate, and in the normal $\frac{6}{3}\,\frac{8}{5}$ cadence parallel movement is often unavoidable, e.g. in Rondeau 10, concluding cadence:

f sharp - g
b - c
F sharp - G
D - C.

Cadential ornament often results in the most exotic harmonies, e.g. Rondeau 10, bars 16-17. While the perfect consonance is the normal concluding „chord" in music up to the sixteenth century, there is an example in one Machaut manuscript, Paris, Bibl. Nat. fr. 22546, of an imperfect consonance on the final [21]. This occurs in Ballade 22 which, in spite of the 5-1 movement of the tenor, is not quite a modern perfect cadence, since the contratenor note lies a third below the tenor G. Although thirteenth century musicians had sometimes opened motets and other pieces with an imperfect consonance, this example of an imperfect close remained, as far as we know, unique for many years after Machaut's death.

It is interesting to compare the harmonic variations resulting from the substitution of a second contratenor in four-part works for that normally found in the great manuscripts. Generally speaking, the substitute contratenors are an improvement on the normal ones. Particularly striking is the avoidance of consecutive unisons, e.g. Ballade 22, bars 19, 21, and 39; Ballade 23, bar 22.

An examination of the displacement technique employed so frequently by Machaut must be made empirically without reference to the theorists, for they do not mention it. They do discuss syncopation, but without reference to harmonic intervals. An exception is Guilelmus Monachus, who discusses the results of the displacement method without saying how it is executed. His somewhat obscure phrasing has been interpreted as referring to the sixteenth century type of syncopation, but this conception can only be explained by altering the wording of a sentence, always a dangerous procedure [22]. One short paragraph is all Guilelmus can spare to mention what he calls *dissonant consonances.* These, he says, are sometimes used by the moderns, and he repeats this after giving three examples. We should have liked more, but Machaut will supply us with as many as we could ever desire. The displacements Guilelmus mentions are (a) the second moving to the third below, (b) the seventh moving to the sixth, thus the inversion of (a), and (c)

[21] F. Ludwig did not think this was correct in G. de Machaut, *Musikalische Werke* I, 24 (note), but see A. Machabey, *Histoire et évolution des formules musicales*, 1928, 214.

[22] K. Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, 1927, 205 (2nd ed. 1946, 225). He believes that the 3-5 dissonance should be 4 (sharpened)-5, but we have already seen that the imperfect consonances were considered dissonant in the fourteenth century by comparison with the perfect intervals, which they always strove to reach. H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, 1898, 288, first suggested that the true interpretation of Guilelmus' third dissonance should be 4-5.

the third moving to the fifth. The fact that Guilelmus does not mention whether these evident displacements were suspensions or appoggiaturas is immaterial. The essential is that they give us written evidence that practical musicians were employing such displacements in Guilelmus' own day. We shall soon see that they were among the most frequent displacements used by Machaut, who developed the technique to such a remarkable pitch of ingenuity that, as we have seen, his harmonic structure was endangered.

Nevertheless, Machaut did not invent the idea. The desire of the dissonance to reach consonance is evident in many decorations in thirteenth century *organa* and motets, e.g. in the two-part motets of the sixth fascicle of the Montpellier manuscript H 196. These decorations have been described as *vorhalte*, i.e. in this case appoggiaturas [23], and it may be taken for granted that displacement technique was developed from this type of appoggiatura. The advent of syncopation, a development due to the increased speed and elaboration of iambic rhythms and to hocket technique, ensured an abundant use of appoggiaturas and more complex displacements of all kinds. Philippe de Vitry's explanation of syncopation proves that he realised it was nothing more than the displacement of consonance [24]. But it is Machaut that we must thank for the systematised practice of the displacement technique, and from him must be dated many modern suspensions and appoggiaturas, not to mention other decorations resulting from the application of the technique in question (particularly since we possess few pieces known to be by Vitry).

The importance of iambic rhythm in medieval music has already been mentioned, and in the fourteenth century it was still as important as trochaic rhythm. Figures like were no more unusual than their reverse forms. This has a great bearing on the question of harmony. For instance, in diminished or figurated song, in other words the already mentioned *cantus fractabilis*, the breaking-up of the rhythm (imperfect time, imperfect prolation) into smaller values might result in any of the following: . The third example will occupy us here. It appears to be iambic. Really, however, it is a miniature syncopation, though this syncopation could

[23] G. Kuhlmann, *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpelliers*, 1938, I, 113.

[24] See H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, 1898, 286.

only have arisen at a time when iambic rhythm flourished. Several things can happen to the harmony when it is displaced one quaver and the figure proceeds by conjunct movement. (a) In this case the normal harmony would occur on each crotchet if the rhythm were maintained, but it is shifted by syncopation one degree to the right and occurs off the beat as follows: . This is very obvious in the tenor opening of Virelai 36, where the first quaver is replaced by a rest. One could call this a suspension, but it is really nothing more than a displacement of the harmony. (b) Here the harmony occurs on the first and second quavers: . The harmony is now displaced to the left instead of to the right, and the second quaver anticipates its normal place on the second crochet. The result is usually dissonance on the fourth quaver, e.g. Virelai 36, bar 8. (c) In this case the harmony occurs on the first and fourth quaver . The second quaver is a passing note. Thus a simpler form of the same harmony would be . The harmony is delayed, however, by one quaver. (d) The fourth possibility , is not a genuine displacement, and is less frequent because it makes conjunct movement in the counterpoint difficult. The second quaver here wrongly anticipates the harmony, which actually does not occur till the third quaver. Disjunct movement of the final quaver with a fresh harmony is, of course, possible, as in Virelai 36, bar 27.

The simple form of displacement has produced a suspension, an anticipation, a retardation, and a false anticipation. The extension of the syncopation can produce a chain of displacements of various types, e.g. (i) , (ii) , etc. [25]. Naturally decoration often breaks the chain of displacements, as, for instance, on the second crotchet of Rondeau 9, bar 21 (triplum and tenor), where quavers are inserted in the tenor: . However, more frequently decoration may produce temporary dissonances, e.g. when becomes . The sounding of the third quaver makes the dissonance more incisive than in the displaced forms. It becomes, in fact, an appoggiatura, e.g. Virelai 38, bar 16, third and fourth crotchet, where there is a 9-8 and a 7-6 appoggiatura. And yet these four quavers are nothing more than

[25] Examples of (i) in Ballade 39, bar 4 (cantus and tenor), bar 13 (tenor and contra), bar 32 (cantus and tenor); of (ii) in Rondeau 9, bar 1 (cantus and tenor), bar 21 (triplum and tenor).

the figure decorated, in this case, by the repetition of the second quaver at the same pitch.

The many forms of appoggiatura which occur in Machaut are of interest to the student of the history of dissonance, but their application proves that the harmonic intervals used were not important except in that the dissonant note had to resolve on a more consonant one. This is also true of suspensions and the other forms of displacement. The proof of this statement lies in the fact that all possible forms of these deviations from a greater or lesser perfection are to be found. Descending, one may have, taken from above, 9-8, 7-6, 6-5, 4-3, 2-1, not to mention their counterparts taken from below. Ascending forms are rarer but equally possible. It should be remembered that 3-1, 3-5, may also be appoggiaturas in the fourteenth century.

A more interesting point is that a consonance on a short note may proceed to a dissonance on a longer note in *cantus fractabilis* if triple prolation is in use, e.g. Ballade 1 where the rhythm occurs.

Genuine suspensions, extending from one measure to another, are frequent in Machaut, whether prepared or not. There are some notable examples in Ballade 1. They should still be considered, however, as displacements, for the idea of a suspension technique in the modern sense was not yet formulated at the time of Machaut. This is proved by the chains of suspensions we so often find, whether in larger or smaller note values: ; The addition or subtraction of an odd value caused syncopation, and hence displacement of the harmony.

There are many other types of harmonic adornment in this music besides those that have already been mentioned. The ordinary passing note hardly calls for mention, but it should perhaps be pointed out that in the Middle Ages forms like

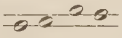
were as much passing notes as those which proceeded conjunctly.

The *échappée* is as frequent in Machaut as the normal passing note. An example will reveal the difference between the two forms. In both the consonance is on the strong beat.

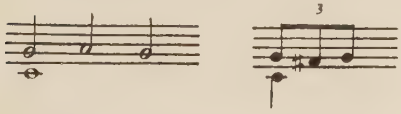
(a) passing notes off the beat:

(b) *échappées* off the beat:

The *cambiata* naturally occurs in Machaut, but this type of ornament is usually harmonised as, e.g. a fifth plus a third moving to a fifth,

which is scarcely a dissonance to our minds (cf. the opening of Virelai 38). Again the formula has a tendency to proceed downwards rather than back to (x), since it is merely a decoration of the descending formula . An example of a $\frac{6}{4}$ *cambiata* moving to a fifth is, however, to be found now and again, as in Ballade 5, bars 4-5. The ascending *cambiata*  common in the fifteenth century occurs in phrases like the close of Virelai 36 (cantus), but is not frequent. The sixteenth century *cambiata* is not a feature of fourteenth century dissonance technique.

The auxiliary notes are important in that they can alter the harmony from a fifth to a sixth and back (or from a fifth to a fourth and back in figurated song), etc., as follows:



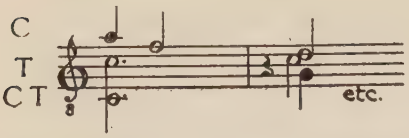
In other words they interpose less perfect intervals between more perfect intervals. Auxiliary notes are everywhere in Machaut's music.

It remains to mention one or two special forms of dissonance found in Machaut. Of these the so-called *portamento* dissonance is very striking. It most frequently occurs as a descending fifth and is really an anticipation of the following consonance, e.g. Ballade 40, bars 12-13, and especially Rondeau 10, bars 17-19, where the drop of a fifth in the cantus is imitated by the next lower part, leading very neatly to the final: d-G, G-C. The effect of the *portamento* fifth in Machaut is usually a pleasing clash between a fourth and a fifth, as in the following from Rondeau 10:

Machaut's treatment of the intervals which, when combined, form the equivalent of the $\frac{6}{4}$ chord is not of great interest. One writer calls it incidental, quoting numerous examples as evidence [26]. Unfortunately, his examination is made from the modern vertical standpoint, and is therefore inconclusive. However, a type of movement by no means

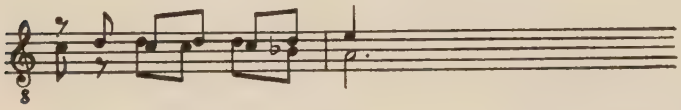
[26] G. Haydon, *The evolution of the Six-four Chord*, 1933, 13-14.

unusual in Machaut is that shown below, which may be paralleled in many of his other secular songs.



(from Ballade 4, bars 17-18). This is certainly $\frac{6}{4}$ harmony, and the movement to and from the fourth is disjunct, suggesting that Machaut was not unaware of that interval's true position among the consonances.

A common fourteenth century treatment of dissonance was that used in Ballade 14, bar 10.



Beginning almost melodically in hocket style, the dissonance of a second is entangled in both voices for three quavers before resolving on to a third. This kind of exchange of notes also occurs more consonantly in Machaut, e.g. Ballade 4, bar 3, top two parts, at the interval of a third.

A book might well be written on Machaut's harmony, but here there is only space to summarise his technique. It will at least be apparent now that there is a highly developed system underlying the harmony in all Machaut's music. A dissonance technique of great complexity is the keynote of the system, after which the natural result was the sifting and simplification of material which took place in the fifteenth and sixteenth century. Cadence technique is developed, though conjunct movement is so much favoured that the relations between dominant and tonic are only sporadically observed. From the vertical standpoint Machaut appears to be less advanced than the fourteenth century theorists, but he makes constant progress towards a greater degree of consonance, even in the difficult four-part writing. He was without doubt a master of harmonic resource, and one may well exclaim with Eustache Deschamps:

„O Guillaume, mondeins dieus d'armonie,
apres vos fais qui obtendra le chois" [27].

Reading University.

[27] Ballade 41. Also E. Deschamps, *Oeuvres complètes*, 1878, I, 243 ff. The author is aware that Deschamps uses the word „armonie" in the medieval sense, but the quotation is apt.

WERDEGANG UND LEBENSFÜLLE DES OSWALD VON WOLKENSTEIN

WALTER SALMEN

Denkmäler deutscher Kunst- und Volksmusik werden bekanntlich aus schriftlichen Quellen, von wenigen spärlichen Ausnahmen abgesehen, erst seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zugänglich; Handschriften mit Spruchweisen, Liedern und Tänzen nebst einigen Intavolierungen bilden bis 1500 den Hauptbestand. Die frühen Zeitalter des musikalischen Lebens in Deutschland, die volle Wirklichkeit und Vielfalt der mittelalterlichen Musikkultur liegen somit fast ganz im Dunkel. Um dieses Dunkel so weit wie möglich aufzuhellen, ist es 1. notwendig, die in Rückzugsgebieten mündlich tradierten Relikte heranzuziehen, und 2. die spärlichen Zeugnisse umso eindringlicher zu befragen. Angesichts der unzureichenden Quellenlage erscheint das rund 125 Werke umfassende, vielschichtige Werk Oswalds von Wolkenstein als besonders wichtig und aufschlussreich. Es gewährt nämlich nicht nur Einblick in zentrale entwicklungsgeschichtliche Vorgänge während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf deutschem Boden, sondern bietet darüber hinaus vieles, das musikalisch wesentlich älter ist und z.T. weiter zurückreichenden usuellen Praktiken entstammt. Oswald v. Wolkenstein lebte von 1377 bis 1445 als „edler und vester Ritter" meist im zeitlich wie geographisch damals ziemlich isolierten Tirol, „der letzten Hochburg der Aristokratie" (W. Scherer). Hier geriet er dank besonderer Umstände als Dichter wie als Musiker in eine tiefere Auseinandersetzung mit dem heimischen ein- und mehrstimmigen Erbe, indes ihn äussere Lebensverhältnisse in fruchtbare Berührung mit der westlichen Kunstmusik des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts brachten, die bis dahin in Deutschland kaum bekannt war. Sein Lebenswerk spiegelt weite Bereiche des damaligen Musiklebens und ist wie wohl kein zweites jener Zeit in allen Stadien seines Werdeganges greifbar. Umso mehr ist es verwunderlich, dass die musikwissenschaftliche Auswertung bisher in wenigen Ansätzen stecken geblieben ist, obwohl wenigstens einige Proben seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bekannt waren und Forkel wie Ambros auf diese mit warmen Worten aufmerksam gemacht hatten.

Seit 1902 liegt die bisher einzige Gesamtausgabe der Werke Wolkensteins von J. Schatz und O. Koller in *DTÖ* 9, 1 vor, nachdem einige textliche Teileditionen von B. Weber (1847), J. Schrott (1886), L. Passarge (1895) vorausgegangen waren. Diese in den Einzelheiten und der Zusammenarbeit wenig vorbildliche Publikation wurde von Schatz ergänzt durch eine separate Gesamtausgabe der Texte mit einer zusammenfassenden Biographie und dem Versuch einer chronologischen Ordnung der Gedichte anhand der Lebensdaten [1]. So verdienstlich dieses Unternehmen ist, so sehr muss man doch gegen die Art der Herausgabe Bedenken äussern, zumal Texte und Melodien gesondert veröffentlicht und der bei Oswald besonders problematischen Beziehung von Wort und Ton in keiner Weise Rechnung getragen wurde. Die im Melodieteil schon äusserlich ungefällige, die Lebendigkeit der Werke verbergende Wiedergabe ist ausserdem philologisch wenig zuverlässig und im Kommentar unzureichend. Die Erforschung lag zunächst ausschliesslich in den Händen von Germanisten. J. Beyrich und W. Türler befassten sich mit dem „Stil Oswalds von Wolkenstein" [2], A. Motz versuchte „Leben und Dichten mit Rücksicht auf die ungarischen Beziehungen" zu erhellen [3], J. Schatz und F. Maurer untersuchten Sprache und Wortschatz [4], O. Mann und F. Martini inhaltliche Fragen der Dichtungen sowie Einflüsse der Umwelt [5]. Aus musikwissenschaftlich geschulter Feder erschien erst 1927 eine Dissertation von W. Marold, die an die Untersuchungen von Schatz weitgehend anknüpfte, 1930 eine Studie von J. Müller-Blattau über das Lied „Wach auff, mein hort!" und 1932 die Arbeit von H. Löwenstein über „Wort und Ton bei Oswald von Wolkenstein" [6]. Beide zuletzt genannten Dissertationen

[1] Göttingen 1904.

[2] J. Beyrich, *Untersuchungen über den Stil Oswalds von Wolkenstein*, Diss. Leipzig 1910; W. Türler, *Stilistische Studien zu Oswald von Wolkenstein*, Diss. Bern 1920, Druck Heidelberg 1920.

[3] A. Motz, *Oswald von Wolkenstein élete és költészete tekintettel magyar vonatkozásaira*, Budapest 1915.

[4] J. Schatz, „Sprache und Wortschatz der Gedichte Oswalds von Wolkenstein", *Denkschr. d. Wiener Akad., phil.-hist. Kl.*, Bd. 69, 2, Wien 1930; F. Maurer, *Beiträge zur Sprache Oswalds von Wolkenstein*, Diss. Giessen 1922.

[5] O. Mann, „Oswald von Wolkensteins Natur- und Meimatdichtung", *ZfdPh* 57, 1932, 243 ff; F. Martini, „Dichtung und Wirklichkeit bei Oswald von Wolkenstein", in *Dichtung und Volkstum* 39, 1938, 390 ff.

[6] W. Marold, *Kommentar zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein*, Diss. Göttingen 1927 (Teildruck); J. Müller-Blattau, „Wach auff, mein hort!" Studie zur deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts, *Festschrift f. G. Adler*, Wien 1930, 92 ff; H. Löwenstein, *Wort und Ton bei Oswald von Wolkenstein*, Diss. Königsberg 1932.

waren vorwiegend germanistisch orientiert. In jüngster Zeit versuchte ausserdem C. Lester „Zur literarischen Bedeutung" einiges beizutragen, ohne im Einzelnen überzeugen zu können [7]. Knappe Bemerkungen über Wolkenstein in grösseren Abhandlungen brachten dazu meist nichts wesentlich Neues, im Gegenteil: die an sich schon uneinheitliche und problematische Gestalt des Dichter-Komponisten erfuhr durch leicht hingeworfene Schlagworte grobe Verzeichnungen seines Charakters und seiner historischen Stellung. Lester z.B. bezeichnet ihn als „Renaissancelyriker" [8], Löwenstein dagegen als „vergangenheitsseligen Phantasten", der noch ganz in der Gotik verankert gewesen sei [9], G. Roethe geht einseitig historistisch in seinen „Deutschen Reden" von der Individualität des Dichters aus und möchte in „jeder Silbe eine Beichte" sehen [10], Andere suchen ihn in romantischer Verklärung als einen stark aus dem tiroler Boden schöpfenden Sänger hinzustellen, wozu bisher jedoch noch kaum Nachweise gebracht werden konnten, während ihn etwa J. Chailley als „n'est le plus souvent qu'un imitateur des Français" hinstellt [11]. Diese sich widersprechenden Ansichten lassen sich kaum auf einen Nenner bringen und bedürfen einer genaueren Prüfung. Die Einordnung in so vage Begriffe trägt zum Verständnis seiner Persönlichkeit in keiner Weise bei, es erweist sich gerade am Gegensatz dieser und anderer Schwammwörter ihre Unzulänglichkeit.

In vorliegender Studie soll nun der Versuch unternommen werden, für einige Einzelfragen wenigstens eine Antwort zu finden, wobei der Verfasser in den Grundlagen und der Terminologie an seine Studie „Das Lochamer Liederbuch" anknüpft [12]. Es gilt primär vom Musikhistorischen her, mit musikalischen Kriterien unter Benutzung biographischer Anhaltspunkte das gesamte Werk Wolkensteins zu ordnen, bei ihm aufklingende Schichten und Stile zu beschreiben sowie eine Kennzeichnung seiner Entwicklung im Rahmen der deutschen Liedgeschichte zu finden. Manches wird nur andeutungsweise behandelt, da der Verfasser eine verbesserte Gesamtausgabe vorbereitet, in der näher auf einzelne Werke und Stilzusammenhänge eingegangen wird.

[7] C. Lester, *Zur literarischen Bedeutung des Oswald von Wolkenstein*, Diss. Los Angeles, Druck Wien 1949; weitere Literatur bei Löwenstein, 103 ff.

[8] Lester, 93.

[9] Löwenstein, 85 ff.

[10] G. Roethe, „Oswald von Wolkenstein", in *Deutsche Reden*, 1927, 108 ff.

[11] J. Chailley, *Histoire Musicale du Moyen Age*, Paris 1950, 272.

[12] W. Salmen, *Das Lochamer Liederbuch, eine musikgeschichtliche Studie*, Leipzig 1951.

Lebenslauf und Wesensart

Oswald von Wolkenstein ist seinem Wesen nach eine unausgeglichene, unstete Natur gewesen. Als Besitzer von vier stattlichen Burgen in Tirol hart an der ladinischen Sprachgrenze geboren, genoss er in seinem Lande ein hohes Ansehen. Schon mit 10 Jahren trieb es ihn hinaus auf abenteuerliche Fahrten durch viele Länder Europas und Vorderasiens, um zu sehen, „wie die welt wär gestalt" (Sch 64, 2) [13]. So überwand er die Enge seiner Heimat und verschlang förmlich die sich ihm aufdrängende Fülle packender Eindrücke in der Fremde, die seine ohnehin überschäumende, aufs Erfahrbare gerichtete Wesensart oft zu überschwänglichem dichterischem Ausdruck entfachten. In seinen Erzähllliedern klingen, zu Hause berichtend, die verschiedensten Bilder in realistischer, knapper, episodenhafter Schilderung wieder auf. Urkundlich und künstlerisch tritt er nach 1400 erstmals in Erscheinung. Das erste, was wir von ihm aus Tirol besitzen, sind die 1402-15 seiner Geliebten Sabine Jäger gewidmeten Liebesgedichte, in denen sich sein Talent allmählich voll entwickelt. Sabines Profil bestimmt den ersten Abschnitt seines künstlerischen Werdeganges. In „ritterlichem Gesange" (Sch 28, 33) preist er ihre Schönheit und Gestalt mit derber, nichts verhüllender Sprache. Kennzeichnend für sein Temperament dieser Frühzeit sind die Verse: „Ich han gelebt wol vierzig jar leicht minder zwai / mit toben, wüeten, tichten, singen, mangerlai" (Sch 64, 97). Am 16. 2. 1415 wird Oswald in das Gefolge von König Sigismund (1410-37) aufgenommen. Als Begleiter geht er bis 1417 erneut mit seinem Herrn auf Reisen durch Westeuropa. 1417 vermählt er sich mit Margarete von Schwangau, der er mehrere Lieder widmet. In diesen Jahren steht er auf dem Höhepunkt seines Lebens. Diese zweite, fruchtbare Periode endet jedoch fast bruchartig 1421. In Erbschaftsstreitigkeiten mit seiner früheren Geliebten Sabine verwickelt, wird er in einen Hinterhalt gelockt und gefangen gesetzt (vgl. Sch 84, 91 ff oder 85, 65). Die für ihn äusserst qualvolle Zeit dauert bis 1427 und trägt wesentlich dazu bei, seinen Stil zu läutern, seine Ausdrucksweise zu mässigen. Wenn

[13] Die hier und in der übrigen Literatur durchweg benutzte Zählung der Texte stammt von Schatz, der versuchsweise die Gedichte chronologisch geordnet herausgab. Koller dagegen zog in DTÖ 9 für die Melodien die alphabetische Reihenfolge vor, sodass es in dieser Ausgabe zwei verschiedene Nummerierungen gibt. Im Folgenden werden zur Vereinfachung des Nachsuchens beide berücksichtigt. Textzitate werden nach Schatz (Sch), musikalische Hinweise nach Koller (K) angegeben.

er nunmehr unter dem Eindruck harter Prüfungen und Folterungen singt: „Weltliche freud, ain tuech von pitterm ende", oder „was hilft mein tichten und gesank / von manger küngin schöne?" (Sch 95, 5 sowie 18 f), so spricht er damit eindringlich die Wendung zu innerer Einkehr aus, die schliesslich in gebrochenem Tonfall bis zur Verachtung der Welt mit ihren Freuden ging. Von Todes- und Endbetrachtungen kommt er als innerlich und äusserlich gebeugter, alternder Mensch nicht mehr los. 1427 zum dritten Mal gefangen gesetzt sagt er gar: „Wie vil ich sing und tichte / den lauff der welte not, / das schätz ich als für nichte, / wenn ich bedenk den tod" (Sch 111, 1 ff). Didaktische und ethisch ermahnende Stoffe bewegen ihn immer mehr. Nach Beendigung des Rechtsstreites, in den auch Herzog Friedrich von Tirol verwickelt wurde, finden wir den Fünfzigjährigen nur mehr in seiner Heimat mit der Verwaltung der Güter beschäftigt. 1431 zieht er noch einmal mit König Sigismund als Vorsteher der Kanzlei aus, passiert Nürnberg, 1432 Norditalien und besucht mit besonderer Mission das Baseler Konzil. Gereifte geistliche und zeitkritische Lieder, in denen Oswald u.a. die alte ständische Schichtung gutheisst, nehmen fortan den Vorrang ein, bis er ab 1438 ganz verstummt.

Wolkenstein hat das Leben eines derben Landjunkers geführt, mit dem Gefallen an der vitalen Wirklichkeit um ihn herum. Er fühlte sich mehr als ländlicher Burgherr denn als verbürgerlichter Adeliger. Der innere Abstand gegenüber höfischer Überzüchtung mancher geistlicher wie weltlicher Kreise seiner Zeit kommt in mehreren Gedichten zum Ausdruck. Von der vergeistigten Noblesse eines G. de Machaut etwa ist bei ihm nichts Vergleichbares zu finden. Im Gegenteil, er steht zwischen den Ständen, deren Maximen und Formen kaum mehr verbindliche Kraft für ihn haben. So kann er es sich leisten, ein natürlicher Mensch zu sein, aufzugreifen was am Wege liegt und ihm adäquat ist. Es ist demnach zumindest ungenau, wenn nicht gar falsch, wenn man ihn als „letzten Minnesänger" bezeichnet, wo er mit eigentlicher Minne bei seiner unverhüllt geäusserten Erotik kaum mehr etwas gemein hat. Alte Traditionen wie neue klangliche und melodische Bereicherungen zeitgenössischer Komponisten von den Niederlanden bis Italien nimmt er gleicherweise weltoffen auf und münzt sie seiner unkonventionellen Art gemäss um. Weder Gelehrsamkeit noch konstruierendes Bauen, wie es etwa Machaut in isorhythmischen Werken pflegt, sind ihm eigen. Er erlebt vielmehr die Welt seiner vitalen Natur gemäss in vollen Zügen

und saugt das Heterogenste in bunter Folge auf [14]. So buntscheckig wie das Farbporträt, auf dem er uns in der seit dem 13. Jahrhundert beliebten, senkrecht farbig halbierten Spielmannskleidung entgegentritt, ist auch sein Werk [15]. Im Naturalistischen seiner Sprache steht er dem „Ring" des Thurgauer advocatus curiae Heinrich Wittenwiler sehr nahe, vielseitig sind seine Grunderfahrungen, die ihn mit weiteren geistigen Zeugnissen des 15. Jahrhunderts, wie dem „Ackermann aus Böhmen", Fastnachtsspielen, Parodien, Totentänzen, dem zunehmenden Grobianismus, engstens verbinden [16]. „Die Welt erscheint .... als drängende Reihe bunter Situationen" [17].

Ernst und Ironie, Zartes und Grob-Sinnliches, Frömmeln und unbändige Lebenslust stehen sich bei Oswald v. Wolkenstein, wie im 15. Jahrhundert überhaupt, krass gegenüber [18]. Ihm war in der Tat nichts Menschliches fremd, er lebt es und dichtet es: vom zügellosen Trinklied bis zum Bangen um das Seelenheil. Es wäre nun falsch, wollte man in diesen menschlichen, und grossenteils bleibend menschlichen Zügen Auflösungserscheinungen oder gar Vorboten der Renaissance sehen. Er hat vieles vom ungeborgenen mittelalterlichen Vaganten, der sich über Standesnormen hinwegsetzt, und Schablonen durchbricht. Indem er sich nicht in bestimmte Haltungen festlegt und in engen Gehäusen sässig verharrt, ist er frei genug, um seine Kunst musikalisch und sprachlich in grosser Mannigfaltigkeit zu bereichern. Es mischen sich altminnesängerliche Töne, Meistersingerliches, Volksliednahes, spielmännische Züge, Zerfall und Wandlung in seinem Werk in eigenartiger und einmaliger Weise. Er bietet uns damit ein echtes Bild vom stilistischen Neben- und Übereinander in damaliger Zeit, mit Ausnahme von Zeugnissen überzüchteter Hofkultur und der sich allmählich anbahnenden verfeinerten städtischen Liedmelodik, wozu er seiner Generation entsprechend erst als Wegbereiter beitragen konnte. Formkünstelei, unnatürlich anmutender Ausdruck bei einem überladenen lexikalischen Reichtum an Worten finden sich neben volkstümlicher Ursprünglichkeit. Bemerkenswert jedoch ist, wie wenig ihn die folkloris-

[14] Das sicherlich naturgetreue Porträt in *WoB*, *DTÖ* 9, Beil. 2 oder G. Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern*, Leipzig 1929, 52 gibt von seiner Wesensart den rechten physiognomischen Ausdruck.

[15] Aus *WoA* in *DTÖ* 9, Beil. 1.

[16] Martini, 402.

[17] Martini, 397.

[18] F. Ranke, „Zum Formwillen und Lebensgefühl in der deutschen Dichtung des Spätmittelalters", *Dt. Vj. f. Lit. u. Geistesswiss.* 18, 1940, 320.

tischen Erfahrungen, die Vielfalt des ihm auf den weiten Reisen begegnenden Lebens berührt haben. Er bedient sich lediglich zuweilen in scherzhaften, volksliednahen Spielereien fabulierfreudig gelernter Fremdwörter ohne eindringlicher zu gestalten, was er in fremden Landen erlebte (vgl. etwa Sch 27). Noch weniger hat sich musikalisch Fremdländisches festgesetzt, auch aus der spezifischen Volksmusik seiner tiroler Heimat ist kaum etwas in sein Werk eingegangen. — Im Ganzen kann man feststellen, dass uns in Oswald v. Wolkenstein erstmals in der deutschen Musikgeschichte ein Dichter und Musiker zugleich vollmenschlich vor Augen tritt. Von seiner Persönlichkeit und seinem Schaffen gewinnen wir eine lebensvolle, nicht nur schemenhafte Vorstellung bis in Einzelheiten des Vortrags hinein. Als besonders prägnanter mittelalterlicher Charakterkopf hebt er sich erheblich von vielen seiner Zeitgenossen ab, deren Person und Werdegang uns meist nur aus wenigen Andeutungen Fremder bekannt ist.

Alter und Inhalt der Quellen

Das Werk Oswalds liegt in zwei grossen Kodizes vor, die zu seinen Lebzeiten angelegt wurden: in der Handschrift Wien, Nationalbibliothek 2777, 27 x 37 cm, 61 Blätter (*WoA*) und der Pergamenthandschrift Innsbruck, Universitätsbibliothek, 49 x 34 cm, 48 Blätter (*WoB*) [19]. *WoA* wurde im Hauptteil kurz nach 1425 von privaten Schreibern Wolkensteins zusammengestellt, Nachträge reichen bis etwa 1432. In *WoB* steht der Vermerk: „In der Jarczal Tausent vierhundert vnd darnach In dem zway vnd dreis / sigosten iare an dem nachsten Samstag nach Sant Augustius ist diss / büch geticht vnd volbracht worden durch mich Oswalten . . . künigs Sigmund' sc. Rat iar 18". Es sind zwei von mehreren Schreibern planlos angelegte und nicht für den praktischen Gebrauch berechnete Sammelhandschriften. Beide enthalten im wesentlichen das gleiche Repertoire, sie bilden im Spätmittelalter das einzige Gegenstück zu den Gesamtkodizes G. de Machauts [20]. Unterschiede bestehen lediglich in der Reihenfolge der Spruchweisen und Lieder, ausserdem fehlen in *WoB* offenbar absichtlich einige Lieder aus *WoA*, und umgekehrt. In *WoB* wurde das späte Schaffen Oswalds ab

[19] Zu diesen beiden Handschriften tritt noch eine dritte, *WoC*, im Museum Ferdinandeum in Innsbruck IV C, 1, 21, 5-15, 115 Bl., nach 1445, die aber keine Melodien enthält. Nach Schatz ist *WoC* eine wortgetreue Abschrift von *WoB*.

[20] *MGG* Bd. 1, Sp. 706.

1432 nachgetragen. Insgesamt 98 Melodien — die nicht sämtlich von Wolkenstein stammen — sowie 120 Gedichte wurden in diese beiden Haupthandschriften aufgenommen; darunter befinden sich 36 mehrstimmige Sätze, wovon 10 dreistimmig sind. Drei Tenores liegen ausserdem noch einstimmig vor. Zu zwei Gedichten fehlt die Melodie, während 20 auf einige besondere, unten näher besprochene „Töne" zu singen sind. Diese verteilen sich vorwiegend auf die Spätzeit.

Da die beiden Melodien enthaltenden Kodizes ohne ein bestimmtes Ordnungsprinzip entstanden sind, die verschiedenen Lagen offenbar auch willkürlich zusammengeheftet wurden, liess sich eine Chronologie der Werke — ähnlich wie im *Lochamer Liederbuch* von 1452 ff — nicht anhand der Handschriftenanlage vornehmen. Vielmehr mussten sowohl die hinreichend bekannten biographischen Einzelheiten des Ritters wie auch allgemein musikalische Kenntnisse und Befunde herangezogen werden, die mit der rhythmisch-melodischen Entwicklung des deutschen und französischen Liedes seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zusammenhängen. Mittels der Lebensdaten hatten Schatz, 99 ff und Marold, 19 ff einen derartigen Versuch bereits unternommen, dabei aber bedauerlicherweise musikalische Gesichtspunkte nicht beachtet, zumal Koller, der Musikbearbeiter der gemeinsamen Ausgabe von 1902, die Entscheidung hierüber für „noch nicht spruchreif" erklärte und sich mit einer alphabetischen Anordnung der Melodien begnügt hatte [21]. In folgender Übersicht wurde die Aufstellung von Marold im Gerüst übernommen, die zeitliche Folge der durch Daten hinreichend gesicherten Werke nach 1418 in den meisten Fällen beibehalten. Mehrere Umstellungen ergaben sich jedoch bei den Stücken aus der Frühzeit des Wolkensteinschen Schaffens. Neben einer laufenden Nummerierung und den Texteingängen wird die Zählung beider Ausgaben zwecks leichterer Übersicht mitgeteilt, der Rhythmus der Melodien sowie die Stimmenzahl angegeben. In der Rubrik „Biographische Bezüge" finden sich Anhaltspunkte aus dem Werdegang Oswalds, Zusätze in *WoA* und *WoB* nebst Angaben, die die Liedformen, bzw.-inhalte betreffen:

[21] *DTÖ* 9, 133.

Lfd. Nr.	Texteingang	Text Nr.	Musik Nr.	Taktart	Datierung	Stimmenz.	Biogr. Bezüge
1	Ain mensch von	1	5	2/4, 6/8	1402	1	An Sabine
2	Mein puel laist mir	2	45	2/4	„	1	„
3	Ich spür ain luft	7	36	2/4, 6/8	1402/08	1	(Tagelied)
4	Nu rue mit sorgen	8	50	2/4	„	1	
5	Sag an, herzlieb	10	105	3/4	„	2	(Tagelied)
6	Vier hundert jar	19	108	6/8	„	2	
7	Herz, prich	22	121	6/8	„	2	
8	Ain ellend schid	23	117	2/4	„	1	
9	Ain eren schatz	24	118	2/4	„	1	
10	Weiss, rot, mit praun	30	111	6/8	„	2	
11	O wunniklicher	32	56	2/4	„	1	(Mailied)
12	Vil lieber grüesse	37	68	6/8	„	1	(Frühlingslied)
13	O herzenlieber Nickel	38	51	6/8	„	1	(Tanzlied)
14	Sweig still, gesell	39	64	6/8	„	1	(Tanzlied)
15	Treib her	40	65	2/4	„	1	
16	Her wirt	43	97	2/4	„	3	(Kanon)
17	Ain jeterin	48	4	6/8	„	1	
18	Ain graserin	49	85	6/8	„	2	
19	Nempt war	28	48	6/8	Winter 1408/09	1	An Sabine
20	Ain rainklich weib	67	6	2/4, 6/8	„	1	„
21	Ain guet geporen	20	86	3/4	„	3	(Zwiegespräch)
22	Erwach an schrick	11	18	2/4	1409	1	(Tagelied)
23	Freuntlicher plick	15	92	3/4	„	2	
24	Gesegent sei	51	29a	2/4	1409/10	1	In „Suria" (Tischgebet)
25	Wolauff als das	52	29b	2/4	„	1	„
26	Keuschlich geporen	53	99	2/4	„	1	„
27	In Suria	55	40	2/4	„	1	„ (Weihnachten)
28	Der oben swebt	90	10	2/4	„	1	„ „
29	Der himelsfürst	105	9	2/4	„	1	„ „
30	Mein herz	29	101	6/8	1410	2	Aus Syrien zurück
31	Frölich, zärtlich	12	94	2/4	1410/15	2	Sabine ?
32	Lieb, dein verlangen	21	122	6/8	„	2	„
33	Wolauff, wir wellen	42	114	2/4	„	2	(Rundgesang)

Lfd. Nr.	Texteingang	Text Nr.	Musik Nr.	Taktart	Datierung	Stimmenz.	Biogr. Bezüge
34	Wol auff gesellen	58	79	2/4	Winter 1414/15	1	In Augsburg
35	Der seines laids	59	11	6/8	„	1	In Konstanz
36	Die minne füeget	41	89	6/8	„	2	„ (Kanon)
37	Wer machen well	60	76	6/8	Anfang 1415	1	In Überlingen
38	O wunnikliches	61	57	2/4	„	1	In Konstanz
39	Für allen schimpf	62	27	6/8	„	1	In Nürnberg
40	Wol mich an we	5	81	2/4	„	1	In Konstanz
41	Es seust dort her	6	24	2/4, 6/8	Aug./Sept. 1415	1	In Spanien (Tagelied)
42	Var, heng und lass	17	67	2/4	„	1	„
43	Ir alten weib	36	41	6/8	Ende Febr. 1416	1	In Frankreich (Frühlingslied)
44	Es ist ain alt	63	20	6/8	Apr./Mai 1416	1	Über die Spanienreise
45	Es fuegt sich	64	19	2/4	„	1	„
46	Wer ist, die da	50	75	2/4	Spätsom. 1416	1	Marienlied
47	Es leucht durch graw	54	22	2/4	„	1	„
48	In Frankereich	65	38	2/4, 6/8	„	1	„
49	Mich tröst	68	103	6/8	„	2	„
50	Frew dich	126	25	2/4	„	1	(geistl. Lied)
51	Ach got, wär ich	26	1	6/8	Herbst 1416	1	Sabine ?
52	Du ausserweltes	31	90	2/4	allg. 1416	3	„ (Kontrafakt)
53	Gar wunnikleich	33	95	3/4	„	2	Margarete? (Kanon)
54	Herz, muet, leib	34	31	2/4	„	1	„
55	Des himels trone	35	88	2/4, 6/8	„	2	„ (Mailied)
56	Wolauff, gesell	44	113	2/4	„	3	(Kontrafakt)
57	Der mai mit	45	87	6/8	„	2	(Kontrafakt)
58	Fröleich geschrai	47	93	2/4	„	3	(Kontrafakt)
59	Fröleichen so well	16	26	3/4, 6/8	„	1	(Tenorlied)
60	Gelück und hail	3	28	6/8	Neujahr 1417	1	An Margarete
61	Bog dep'mi	27	8	2/4	„	1	„
62	Do frayg amors	77	13	2/4, 6/8	Januar 1417	1	„
63	Freu dich	4	91	6/8	„	3	„
64	Ich hör sich	66	119	2/4	„	1	„
65	Mein herz jungt	69	102	2/4	„	2	„
66	Rot, weiss	70	59	6/8	„	1	„

Lfd. Nr.	Texteingang	Text Nr.	Musik Nr.	Taktart	Datierung	Stimmenz.	Biogr. Bezüge
67	Grasselick lif	25	96	3/4	„	3	(Text ndl.) in WoA: „Albrecht"
68	Von rechter lieb	14	109	6/8	allgemein 1417	2	An Margarete
69	Sim Gredli, Gret	76	123	6/8	„	2	„
70	Wach auff, mein hort	9	110	3/4	„	2	(Tagelied)
71	Stand auff Maredel	46	106	3/4	„	3	An Margarete
72	Tröstlicher hort	13	107	3/4	Winter 1417/18	2	„
73	Ain tunkle varb	71	7	2/4	„	1	„
74	Senlich we	72	60	2/4	„	1	„
75	Ach senleiches leiden	18	84	2/4	„	2	„
76	Kum, liebster man	73	100	6/8	„	2	„
77	Mit günstlichem herzen	74	104	6/8	Neujahr 1418	2	„ (Kanon)
78	Wol auff, wol an	75	115	6/8	Frühjahr 1418	2	„ (Mailied)
79	Nu huss!	78	49	2/4	Mrz./April 1418	1	Auf Greifenstein (Trutzlied)
80	Fröleich so wil ich	80	120	6/8	1417/1421	2	(Spottgedicht)
81	Got gäb euch	81	30	2/4, 6/8	„	1	„
82	Hör, cristenhait	89	32	2/4	Sept./Okt. 1421	1	1. Gefangenschaft
83	Ain anevank	84	2	2/4	Okt./Nov. 1421	1	„
84	Wach, menschlich tier	85	71	2/4	„	1	„
85	Es nahent gen	86	23	6/8	Frühjahr 1422	1	„
86	Solt ich von sorgen	87	62	6/8	„	1	„
87	Wenn ich betracht	88	72	2/4	„	1	Über Sabine?
88	Kain freud	91	58	2/4	1423	1	2. Gefangenschaft
89	Ich spür ain tier	92	37	2/4	„	1	„
90	Ich sich und hör	93	35	2/4	„	1	„
91	Du armer mensch	94	14	2/4	„	1	„
92	O welt	95	55	2/4	„	1	„
93	O snöde welt	96	54	2/4, 6/8	„	1	„
94	Wenn ich mein krank	97	73	2/4	„	1	„
95	Durch toren weis	98	15	2/4	„	1	„
96	O pfalzgraf Ludeweig	99	52	2/4	Anfang 1424	1	Deutschlandreise
97	Von Wolkenstain	100	70	2/4	„	1	„
98	Jenner besnaid	56	—	—	Frühj./Som. 1424	—	1. Cisiojanus

Nr. Lfd.	Texteingang	Text Nr.	Musik Nr.	Taktart	Datierung	Stimmenz.	Biogr. Bezüge
99	Des grossen herren	79	12	2/4	allgemein 1424	1	(Astrolog. Ged.)
100	Ain purger	112	3	2/4	„	1	(Zwiegespräch)
101	Wes mich mein puel	101	77	6/8	Okt. 1424	1	Ungarnreise
102	Kain ellend	102	43	2/4	„	1	„
103	Menschleichen got	57	47	2/4	Spätjahr 1424	1	2. Cisiojanus
104	O rainer got	103	53	2/4, 6/8	1425	1	(Betrachtung)
105	Zwar alte sünd	104	83	2/4	spät 1425	1	auf Sabines Tod?
106	Durch Barbarei	107	17	6/8	1426/27	1	Auf dem Hauenstein
107	Löbleicher got	108	44	2/4	Mrz./April 1427	1	3. Gefangenschaft
108	Mein sünd	106	46	2/4	„	1	„
109	Durch abenteuer	109	16	6/8	Mai 1427	1	„
110	Ich hab gehört	110	34	6/8	Sommer 1427	1	„
111	Wie vil ich sing	111	78	2/4	1425/27	1	„
112	Von trauren	113	69	2/4	Dez. 1427	1	Händel in Tirol
113	Sweig, guet gesell	82	63	6/8	Frühjahr 1428	1	„
114	Zergangen ist	83	82	2/4, (6/8)	„	1	„
115	Sich manger freut	114	61	2/4	1429/30	2	In St. Laurenzen
116	Wer die augen	115	112	6/8	Febr./Mrz. 1432	2	In Piacenza
117	Es komen neue mär	116	21	2/4	1433	1	In Parma
118	Ich klag	124	98	3/4	etwa 1433	3	Marienlied
119	Ave, mueter	125	116	3/4	„	3	„ (Kontrafakt)
120	In oberland	117	39	2/4	1436	1	(Passion)
121	Hört zue	120	33	2/4	„	1	„ WoB: „Passio domini nostri Jesus Christi completa anno 36"
122	Mich fragt	118	—	—	1438	—	*WoB*: „Anno mccccxxxviii hec fabula completa per me Oswaldu(m) milite(m)
123	Ir päbst	119	42	2/4	„	1	
124	Wer hie	121	74	2/4	nach 1438	1	(Freidank)
125	Und swig ich nu	122	66	2/4	„	1	(12 Trunkenheiten)
126	Wolauff und wacht	123	80	2/4	„	1	
127	—	—	124	6/8	?	(2)	(2 einzelne Stimmen)

Stadien der Entwicklung und Eigenarten des Vortrags

Aus obiger chronologischer Übersicht ergibt sich folgendes Bild über den Werdegang Wolkensteins und die Entwicklung seines Werkes: Bis 1423 etwa, dem Anfang der zweiten Gefangenschaft und der tiefen Wandlung seiner Lebensauffassung, herrscht ein buntes Gemisch von Liedern im $^{2}/_{4}$- und $^{6}/_{8}$-Takt, von Liebes-, Frühlings-, Tanz- und Erzählmelodien. Die Lieder begleiten autobiographisch die Stationen seines wechselhaften Lebens und ändern sich dem Inhalt nach gruppenweise je nach Vorkommnissen und Erlebnissen. In Palästina z.B. schlägt Oswald im Zuge der wiederauflebenden Kreuzritterromantik, gefesselt von der Heiligkeit der Stätte, ernstere und devote Töne an, auf seinen Reisen durch Deutschland dagegen widmet er sich in Rundgesängen und genrehaften Schilderungen mehr den Freuden des Lebens. Nach dem Konstanzer Konzil und einer Reise durch Spanien singt er auf die Heilige Maria einige Lieder, ohne dabei von seiner realistischen Art abzulassen, ja fasst eine dieser „Hymnen" bis in Einzelheiten hinein in die Form des Tageliedes (Sch 54). Die heiligen Gestalten werden in die vertraute eigene Lebenswelt hineingezogen, ähnlich wie ja auch die Maler der Zeit Verkündigungsszenen und anderes in die bürgerliche Wohnstube oder den Hausgarten übertrugen. Erzähllieder haben in diesem äusserlich bewegten Lebensabschnitt den Vorrang. Die tanzliedhaften Melodien im $^{6}/_{8}$-Rhythmus verlieren sich nach 1423 allmählich. Während Wolkenstein bis zur Frankreich-Spanienreise im allgemeinen ein- und zweistimmig komponierte, tritt seit 1416 und besonders in den Jahren, die seiner „lieben Gret" (Sch 71, 25) galten, die Drei- und überhaupt Mehrstimmigkeit hervor. Die Satztechnik wechselt bei zunehmender Beherrschung des Kontrapunktierens, der Anschluss an die Praktiken des Westens wird — offenbar auf persönliche Eindrücke in Frankreich hin — enger. In Sch 36, 32 spricht er betont vom „franzoisch hoflich discantieren", das zu dieser für die Zukunft fruchtbaren Entwicklung angeregt hat. Mehrere französische Chansons dichtet er ins Mittelhochdeutsche um [22]. Nicht richtig scheint also die Feststellung Kollers zu sein, dass Wolkenstein einseitig italienischem Einfluss unterlegen sein soll. Sicherlich ist „Tirol . . . . einer der Wege, auf denen

[22] Bisher konnten sechs Kontrafakturen von F. Ludwig in *G. de Machaut-Gesamtausgabe* Bd. 2, Leipzig 1928, 36 b-37 a, Anm. 3 nachgewiesen werden. — Für die Überlassung von Fotokopien der französischen und italienischen Vorlagen schulde ich Herrn Prof. Besseler aufrichtigen Dank, ebenso Herrn Prof. Wiora für wertvolle Hinweise.

die italienische Kunst nach Deutschland wandert", Oswald hat sich jedoch erst verhältnismässig spät, nämlich 1432 als Fünfundvierzigjähriger, stärker mit der oberitalienischen Kunstmusik auseinandergesetzt [23].

Nach dem bisher Dargelegten lässt sich das Schaffen Wolkensteins in drei grosse Phasen gliedern: die erste dauert von 1400-1416, die zweite und reifere bis 1421, die dritte bis etwa 1438. Für die Abgrenzung dieser Perioden dienen als Unterlage vornehmlich die einstimmigen Melodien mit ihren Texten, da hierin Oswald am unmittelbarsten und eigenwilligsten sein Welterleben mitteilt. Seine Sprache ist namentlich in den Erzähl- und Frühlingsliedern auch für die damaligen Hörer und Lernenden oft so sehr aus dem Rahmen des Üblichen fallend, dass in den 9 Stücken, die in spätere Handschriften aufgenommen wurden, seine individuellen Wort- und Versprägungen bald eingeebnet und vergessen waren [24]. Selbstverständlich betrifft das nicht das gesamte Werk, denn musikalisch wie textlich ist er auf der anderen Seite wiederum in Phraseologie, Sprichwörtlichem und Formeln dem allgemein im 15. Jahrhundert Geläufigen wie jeder andere verhaftet [25]. Vornehmlich die mehrstimmigen Lieder und Kanons zeigen eine starke Abhängigkeit und Anlehnung an bestehende Praktiken. Gliedert man Oswalds Schaffen weiter nach Gattungen, die bei ihm nicht immer Stilkreise umfassen, sondern oft lediglich Stellen im Leben angeben, so schälen sich als umfangreichste Gruppe die erzählenden Gesänge heraus, in denen Erlebnisse aller Art gestaltet werden. Daneben stehen — musikalisch jedoch meist kaum unterscheidbar — Liebes- und Tagelieder mit detailliertem Preisen und Aufzählen der Schönheiten der jeweils Angebeteten, Allegorien und Schwankgedichte, Frühlings- und Tanzlieder, die hier seit Neidhart von Reuenthal erstmals melodisch wieder zugänglich werden, Trinklieder in Kanonform, sowie geistlich-didaktische Lieder im Dupeltakt, die seine letzten Lebensjahre ausfüllten.

Oswalds Vortragsstil muss laut und virtuos gewesen sein [26]. In bizarren, tonal oft ausfälligen Wendungen und weiträumigen, überwiegend abwärts gerichteten Melodien gestaltet er rhythmisch meist frei

[23] *DTÖ* 9, 136.

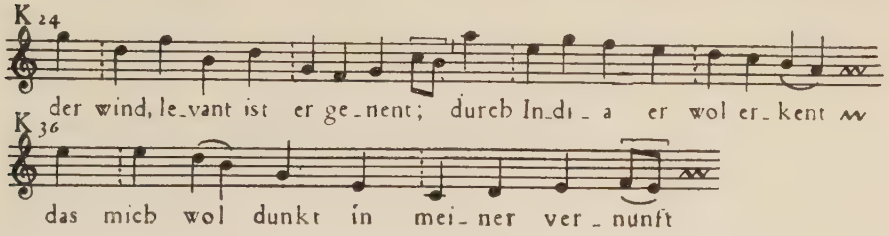
[24] F. Ranke, „Lieder Oswalds von Wolkenstein auf der Wanderung", in *Volkskundliche Gaben*, Berlin 1934, 158 ff.

[25] Beyrich, 84 ff; Lester, 43 ff.

[26] Für seinen guten Vortrag wurde Wolkenstein z.B. nach Sch 64, 42 von Margarete, der Königin von Aragonien, mit Schmuck beschenkt.

und lebendig seine Erlebnisse und Anliegen (Beisp. 1). Mit aufmuntern-

1

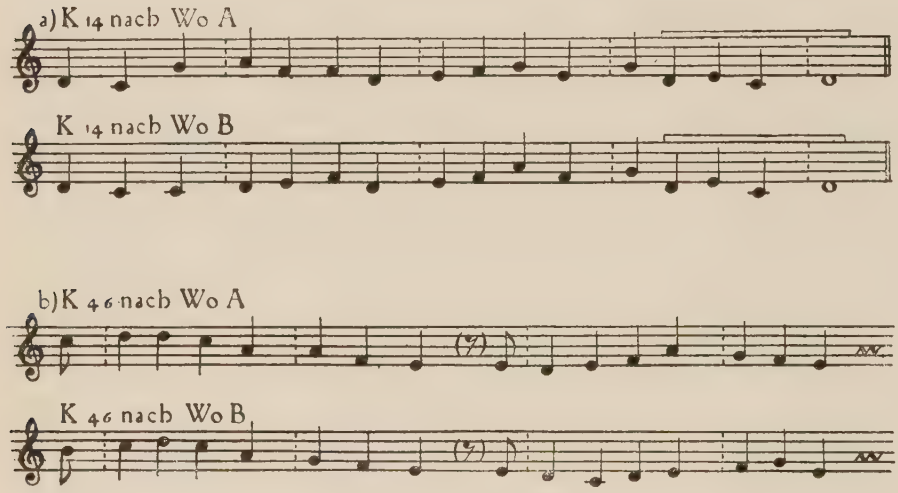


den, an historisch-politische Lieder erinnernden Eingängen wie „Wol auff, wol an" oder „Hört zue was ellentleicher mär" fesselt er die Hörer in der Runde. Als ausdruckslockerer Bajuvare schüttete Wolkenstein in derber Umgangssprache, meist in hoher Tenorlage singend, sein Herz aus (etwa Sch 47). Bei stossweise sich folgenden Hebungen, energievollen, die Form oft häufend-schwellenden Kurzversen in Verbindung mit einer sequenzenreichen, kaskadenartig fallenden Melodik war das Vortragstempo gewöhnlich schnell und drängend. Charakteristisch für seinen Stil ist etwa das Lied Sch 6 „Es seust dort her von orient", wo schlagartig von Kurzzeile zu Kurzzeile, durch Binnenreime intensiviert, die locker gereihte, lange Erzählung abrollt. 14 Zeilen endigen auf -ent, Z. 16-29 auf -art, weitere auf -an, -al, -ein, -ar. Solche Erscheinungen kann man als Formspielerei oder meistersingerliche Künstelei auffassen, man kann es aber auch als virtuoses, spielmännisch-lockeres Steigerungsmoment werten; so wird es wohl Wolkenstein gemeint haben. In den federnd-bewegten Liedweisen wie K 65 „Treib her", einem genrehaften Ruf von Alm zu Alm, oder K 49 „Nu huss" ist seine Eigenart am eindruckskräftigsten spürbar. Nach Sch 64, 24 konnte er „vidlen, trummen, pauken, pfeiffen", in Sch 75, 6 wird ausserdem noch das „härpfen", in Sch 109, 76 der „pomhart" erwähnt. Diese Instrumente wird man sich zur Begleitung seines Gesanges vorzustellen haben. Dass Oswald mit Begleitung sang, geht unzweideutig aus den Vermerken „gratis" in K 117, 118 und 119 hervor.

Mit zunehmendem Alter wandelte sich in Vortrag und Gebaren natürlich auch diese seine persönliche Note. Wolkenstein sagt bereits 1423 in bitterer Selbstironie (Sch 93, 16): „a we ist mein gesank, / dasselb quintier ich tag und nacht, / mein tenor ist mit rümpfen wol bedacht". Seine Weisen werden in der dritten Schaffensperiode schlichter im Aufbau, ausdrucksvoller und fülliger. Ausgeglichenere Motivfolgen, liedmässigere melodische Rundung herrschen nach 1427

allenthalben vor. Die unter seiner Kontrolle angelegten Handschriften *WoA* und *WoB* spiegeln diese Entwicklung augenfällig. Ihm später offenbar trivial erscheinende Lieder liess er nicht mehr in *WoB* aufnehmen (z.B. K 8), mehrere werden tiefer gerückt, ja sogar dabei tonal verändert (vgl. K 2; 6; 68), $^{6}/_{8}$-Notierungen in *WoA* in dupeltaktige Aufzeichnung umgesetzt (K 6; 68; 82). Die schriftliche Niederlegung wird in Auftakten, rhythmischer Straffung und Festigung in der Richtung auf strenge Mensuralnotation präziser (etwa in K 27 und 81), abrupte, karg und nüchtern anmutende Melodiewendungen ausgeglichen und sanglicher gestaltet (Beisp. 2). Die einzelnen Melodien der Spätzeit bekommen mehr Charakter und eigene Tönung.

2



Stile und Schichten in den einstimmigen Weisen und Liedern

Bewegt war Wolkensteins Leben, reichhaltig und vielschichtig ist sein Werk. Vom einfachen Strophenlied bis zur expressivsten Liebeslyrik reicht seine Ausdrucksskala. Wenn wir auch bei ihm keine individuellen Varianten von Volksliedweisen feststellen können, so steht er diesen doch in Formeln und Stilmomenten oft sehr nahe. W. Wiora konnte bereits auf zeitlich weit zurückreichende stilistische und typologische Zusammenhänge einiger seiner Melodien mit weit verbreiteten Verlaufsformen und Gerüsten hinweisen [27]. Weitere Beispiele lassen sich

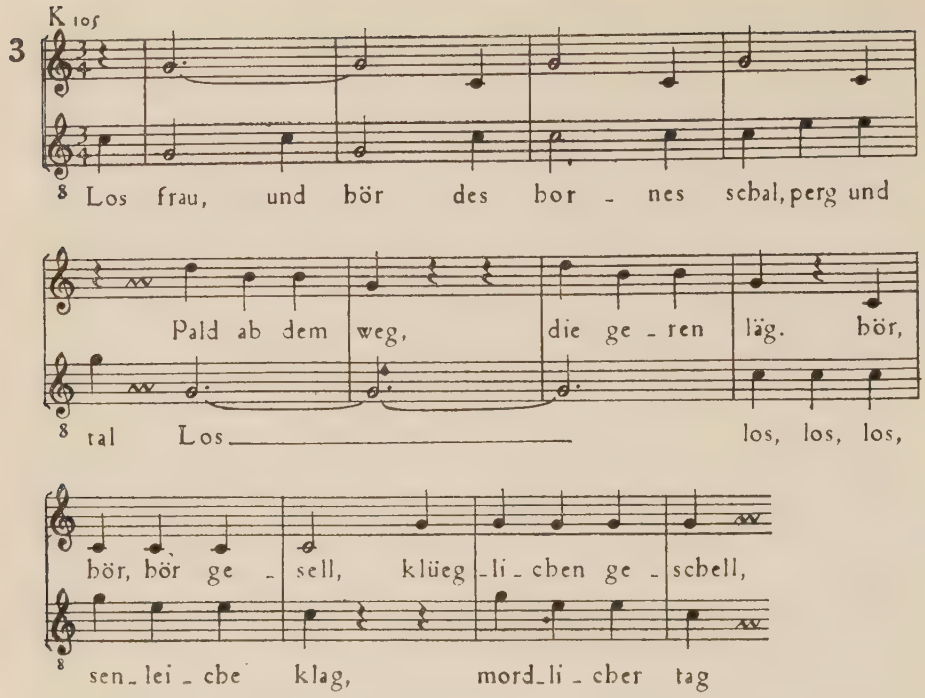
[27] W. Wiora, *Zur Frühgeschichte der Musik in den Alpenländern*, Basel 1949, 49 sowie „Alpenländische Liedweisen der Frühzeit und des Mittelalters im Lichte vergleichender Forschung", in *Angebinde f. J. Meier*, Lahr 1949, Taf. Vb, VI.

noch anführen, wo der Zusammenhang mit Liedtypen des europäischen Volksgesanges greifbar wird: so ist z.B. K 47 „Menschleichen got" der Substanz nach ein Vierzeiler, der mit dem Lied „Als Jesus Christus, Gottes Sohn" von 1544 (Zahn, Nr. 293) verwandt ist, oder K 23 „Es nahent gen der vasennacht" nebst K 116 „Ave mater" sind zwei Melodien, die Umformungen des Martinskanons darstellen, oder K 64 „Sweig still, gesell", das im Vordersatz der Melodie „Der sünder, der sünder" aus dem Hohenfurter Liederbuch (Ausg. Bäumker, 45) nahe kommt, schliesslich seine Liedkanons und anderes. Auch textlich zeigen sich Anknüpfungen oder zumindest Anlehnungen verschiedensten Grades. In Sch 20, 80, 81 und 112 schliesst Wolkenstein an brauchtümliche Werbelieder an, volkstümliche Kehrreime spielen im Gesamtwerk eine grosse Rolle (Sch 26, 38, 39, 48, 81), gar Kinderspielverse sind zuweilen anzutreffen [28]. In echten Genrebildern erlaubt uns Oswald Einblick in das farbige und keineswegs graue Leben und Treiben des späten Mittelalters. In Sch 43 „Herr wirt, uns dürstet also sere" erleben wir auch heute noch unmittelbar ansprechend eine fast naturalistisch gezeichnete Wirtshausszene, in Sch 102 „Kain ellend tet mir nie so and" die Zustände in einer Herberge, in Sch 112 „Ain purger und ain hofman" entwickelt Wolkenstein ein das 15. Jahrhundert allgemein bewegendes Gespräch über Standes- und Lebensfragen. Bauerndarstellungen (partes rusticales) werden wie später im 16. Jahrhundert im Sinne der Prägnanztendenz stilisiert, das Tölpelige über Gebühr betont. In Sch 16, 43, 50 oder 53 schildert der Dichter lebendig, wie es beim Tanz damals zuging, aus Sch 36 „Ir alten weib" können wir gar wichtige Hinweise für die Tanzart des „firlifanzen" (Sch 36, 61) entnehmen [29]. In den Tageliedern K 80 oder 105 wird der Hornruf des Wächters ähnlich wie beim Mönch von Salzburg in primärklanglichem Dreiklangsgetön, oder K 105 Takt 18 ein Lockruf naturalistisch wiedergegeben (Beisp. 3). In diesen und anderen Stellen ist das Werk Wolkensteins volkskundlich und sozialgeschichtlich eine Quelle ersten Ranges, die bisher leider kaum ausgewertet worden ist.

Nicht nur in Genrebildern und volksliednahen Melodien greift

[28] Lester, 29 ff.

[29] In Sch 36, 61 sagt der Dichter „Gar waideleich tritt si den firlifanzen, / ir hohen sprüng unweiplich sind zu tanzen". Die dazugehörige sechstaktige Zeilenmelodik dürfte wohl nach Art des damaligen Firlefanzen komponiert sein, in stilistischer Anlehnung; vgl. Erk-Böhme Nr. 957, C. Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, 1933, 198, R. Zoder, *Volkslied, Volkstanz und Volksbrauch in Österreich*, Wien 1950, 57.


K 105
3
Los frau, und bör des bor - nes schal, perg und
Pald ab dem weg, die ge - ren läg. bör,
tal Los los, los, los,
bör, bör ge - sell, klüeg - li - chen ge - schell,
sen - lei - che klag, mord - li - cher tag

Oswald tiefer in das Erbe der Frühzeit und den Bereich der Grundschichten, sondern auch in seinen „Tönen" gibt er als Notierer und Vermittler älteres Gut wieder. Ihm verdanken wir in vielen seiner Werke die schriftliche Niederlegung von Stilen und Praktiken der Spielleute, Histrionen und Spruchsprecher des Mittelalters, die sonst gänzlich verloren wären. Diese von Wolkenstein benutzten Töne oder Weisen, die das Rhythmisch-Poetische des Gedichts mitumgreifen, sind meist prägnante, typenhafte Liedgestalten, die sich durch Einfachheit und leichte Singbarkeit auszeichnen. Sie sind variabel und haften verständlich im Ohr. Es sind wohl nicht von Oswald stammende Modelle und Verlaufsformen, die der Sänger beim Vortrag individualisierte, mit menschlichem Gehalt füllte und sie dem Rhythmus des Textes anpasste. Der zweite Cisiojanus K 47 ist ein vorzügliches Beispiel dieser Art. Es ist ein Vierzeiler mit der Form a-b-c-d, auf den der Abgesang als freie Wiederholung der Stollenzeilen (b^1-b^2-c^1-d^1) folgt. Form und melodische Gestalt sind weit verbreitet. Das Modell ist in seiner lockeren Zeilenreihung den verschiedensten Texten anpassbar, ja sogar zu weiterer Ausspinnung geeignet (vgl. K 67). Wolkenstein hatte für jede der von ihm hauptsächlich verwandten Tonarten derartige Melodiegerüste, auf die nach *WoA* und *WoB* mehrere Texte gesungen wurden. In Dorisch

sind hervorzuheben K 18 „Erwach an schrick" oder K 7 „Ain tunkle varb", in Dur mit Vorherrschaft der Quart K 2 „Ain anevank an götlich vorcht" oder K 12 „Des grossen herren wunder", in Mixolydisch K 47. Betonter Nachdruck auf die Finalklausel jeder Zeile sind kennzeichnend für den Spruchsprecherton, den man später allenthalben im politischen Lied des 16.-17. Jahrhunderts wiederfindet. Die Wort-Tonbeziehung ist entgegen den z.T. tendenziösen Analysen Löwensteins locker. Von „Vertonung" oder gar Interpretation der Texte kann wie auch in den meisten anderen Stücken Oswalds nicht die Rede sein; wie sollte das auch möglich sein, wo es Texte mit 300 und mehr Versen gibt [30]. Wort und Weise sind keine unlösliche Einheit, da sie von Lied zu Lied wandernd auswechselbar sind. Doch gibt es natürlich innerhalb der einzelnen Töne gewisse inhaltliche Bezüge und textlich-formale Verbindungen, die bestimmte Lebenskreise umfassen und der einzelnen Weise einen lebendigen „Charakter" in stehenden Symbolen verfestigt geben. Was uns heute vielfach ausdruckslos, nur gerüsthaft erscheint, hat sicherlich für den damaligen Menschen mehr bedeutet, selbst wenn es sich um einzelne Floskeln oder typische Zeilengerüste handelt (etwa in K 18). Der „Ton" ist auch für Wolkenstein etwas Vorgegebenes, aus dem man etwas machen muss. Das Wort-Tonverhältnis ist in den Erzählliedern ein anderes als in den Genrestücken, volksliedhaften Tanzliedern oder Kontrafakturen.

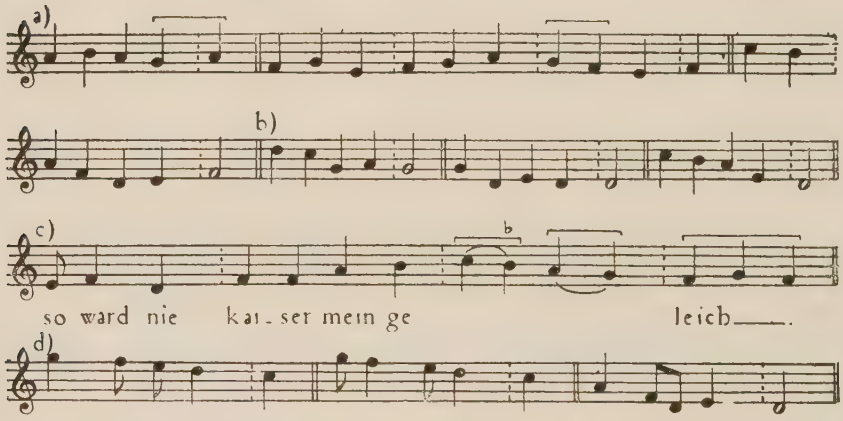
Die typenhaften, volksmässigen Töne stehen wie überhaupt $^2/_3$ des Wolkensteinschen Schaffens vorwiegend im Dupeltakt. Diese Feststellung ist insofern wichtig, weil das Lied im Dupeltakt wohl die älteste Schicht des deutschen spätmittelalterlichen Stadtliedes bildet [31]. Es ist allgemein gekennzeichnet durch seinen mehr oder weniger labilen Rhythmus, der sich für den syllabischen und freien Erzählton Oswalds besonders gut eignete. Deswegen ist es nicht weiter erstaunlich, dass ein grosser Teil der Notierungen in *WoA* und *WoB* in oft nur angedeuteter Mensurierung erfolgte, obwohl Wolkenstein offenbar schon in frühen Jahren die Notationsweise Frankreichs und Italiens bekannt gewesen sein muss. In der unfertigen Niederlegung kommt deutlich die freizügige Handhabung der Melodien beim Vortrag zum Ausdruck. Eine doktrinär vorgenommene Übertragung in die heutige Notenschreibweise wird darum stets mit Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn sie diese un-

[30] Man singe etwa Sch 118 „Mich fragt", welches 410 Zeilen umfasst!
[31] Salmen, 34 ff.

kontrollierbar fliessenden Zeilen in taktisches Mass gezwängt wiedergeben will. Der Dupeltakt ist ein Gleichrhythmus, in dem es keine Kontraste oder Widerstösse gibt. Vielmehr herrscht gewöhnlich ein gleichmässiger, ziemlich ruhiger Ablauf vor, der durch Dehnungen an den Zeilenenden und damit durch Abflauen der Bewegung aufgehalten wird. Diesem Rhythmus fehlt die prägende, gestaltende Kraft; er war in damaliger Zeit vornehmlich im freien einstimmigen Musizieren beliebt. Wie weit Verbindungen bestehen zwischen eigentümlichen, nur im Volke — nicht in der ars musica — gebräuchlichen Rhythmen, die noch in jüngster Zeit in Rückzugsgebieten auffindbar waren, und dieser Vortragsweise Oswalds, bleibt einstweilen eine offene Frage.

Dem Dupelrhythmus entspricht in den Wolkensteinschen Liedern und Gesängen ein bestimmter Melodiestil. Typische Wendungen, Penultimadehnungen, Zeilenrahmen und Zeilenfolgen sind ihm eigen. Manches davon ist bis etwa 1450 allgemein im deutschen Lied gebräuchlich, Einiges erhält bei Wolkenstein aber eine besondere Note und einen eigenen Stellenwert. Sucht man das Handwerkliche zu erfassen, mit dem Oswald umging und das er im Bereich des Liedes im Dupeltakt allenthalben benutzte, so fallen unschwer einige in Beisp. 4

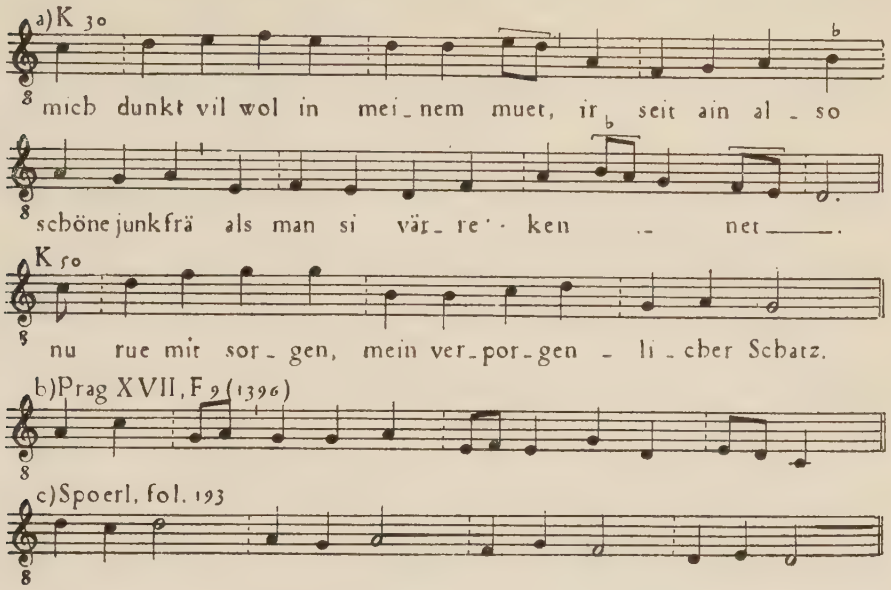
4



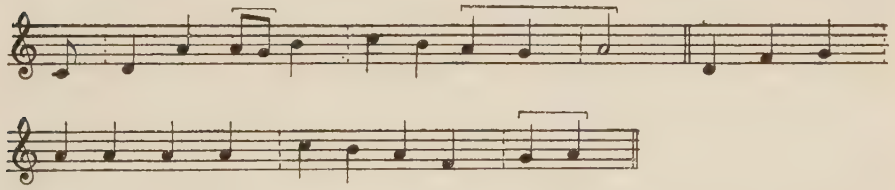
zusammengestellte Formeln auf, die ohne nennenswerte Abwandlung vom ersten bis letzten Stück greifbar sind. Es sind Kadenzen von der Ober- und Untersekunde aus, typische Penultimadehnungen, die im Lochamer Liederbuch mensural gefestigt als $^3/_4$-Takterweiterungen ausgeschrieben wurden, Quintgänge und Quintfälle, die später im Tripeltaktlied besondere Funktionen einnahmen. Daneben sind dem Dupeltakt-

lied Oswalds abrupte Sprünge, weitschrittige Bewegungen in besonders auffälligem Masse eigen. Terrassenartig fallende Melodik (Beisp. 5)

5

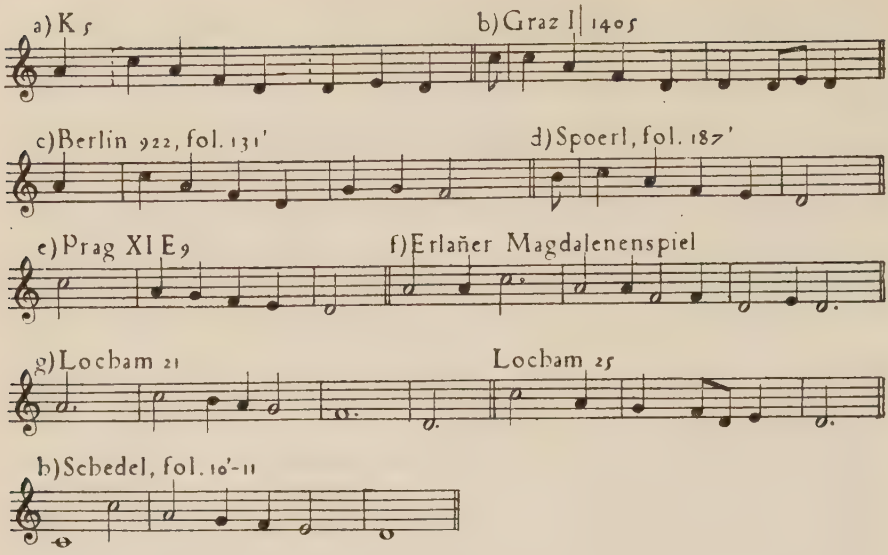

a) K 30
mich dunkt vil wol in mei_nem muet, ir seit ain al_so
schöne junkfrä als man si vär_re'_ken net.
K 50
nu rue mit sor_gen, mein ver_por_gen li_cher Schatz.
b) Prag XVII, F 9 (1396)
c) Spoerl, fol. 193

prägt namentlich seinen Stil der ersten und zweiten Periode. Später tritt dagegen mehr gewundeneres, einen Zentralton umspielendes Melos hervor. Dreiterzmelodik ist besonders in den rein dorischen Weisen häufig (Beisp. 6), kann aber als „Dreiterzenfall" für das gesamte 15. Jahr-

6

hundert und darüber hinaus als sehr beliebt gelten. Die in der Übersicht Beisp. 7 zusammengestellten Belege zeigen ausser der Verbreitung dieses Stilmomentes in mehreren Liederhandschriften bis etwa 1480 den nicht unerheblichen Wandel, den im Kleinen auch diese tonal wichtige Wendung bis ins wechselrhythmische Tenorlied im Schedel-Liederbuch durchgemacht hat.

Wurde das Dupeltaktlied mit seiner meist offenen Formung vornehmlich in Erzählungen und geistlichen Gesängen Oswalds gepflegt, so gab es daneben Bereiche und Stimmungen, wo dem Sänger offenbar

7



straffere Gestaltung und Bewegung mehr am Herzen lag. Zur Verfügung stand ihm damals das Lied im $^{6}/_{8}$-Takt in Prolatio-major Notierung, das als Typus und Entwicklungsstufe innerhalb des altdeutschen Stadtliedes aus dem Lochamer Liederbuch und anderswo unter der Bezeichnung „Tanzlied im ersten Modus" bekannt ist [32]. Dieses hat eine lange Geschichte. Belege gibt es im gesamten Spielmannsrepertoire des Mittelalters [33]. Wechsel von weiblicher und männlicher Endung in viertaktigem Zeilenrahmen mit gleichrhythmischer $^{6}/_{8}$-Bewegung und häufigen Tonrepetitionen sind die äusseren Kennzeichen [34]. In den etwa 20 Beispielen dieser Art bei Oswald von Wolkenstein wird jedoch der federnd beschwingte, gleichmässige Ablauf in den meisten Fällen durch Penultimadehnungen unterbrochen. Es ist demnach unwahrscheinlich, dass zu diesen Werken getanzt wurde. Die für Locham zutreffende Bezeichnung hat nur bedingt hier Geltung, zumal sich Oswald in fast allen Stücken als Vortragender, Erzähler, „vidler" (Sch 115, 35) ausgibt. Wohl nie hat er als standesbewusster „ritter" zum Tanz aufgespielt, dagegen häufig bei Hofe und auf Reisen vor erlauchtem

[32] Salmen, 54 ff.

[33] Auch in die Kunstmusik des Westens wurde das Tanzlied im ersten Modus aufgenommen, vgl. H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, 211 oder *MQ* 37, 1951 aus dem Chansonnier Colombina, Sevilla — I, Nr. 43.

[34] Die Melodien der Oswaldschen Lieder in Prolatio-major Notierung haben gewissermassen einen „amphibischen" Charakter. Wenige Eingriffe genügen meist, um ein Lied im Dupeltakt in $^{6}/_{8}$-Rhythmus umzusetzen, vgl. etwa K 82 in *WoA* und *WoB*.

Publikum seine Dichtungen auf mannigfache Art vorgetragen (vgl. Sch 100, 41) [35]. Der Tanz spielt zwar im Leben und Dichten Wolkensteins eine wichtige Rolle, in allen besuchten Städten fehlt er bezeichnenderweise nicht am „tanzhaus" vorbeizugehen (Sch 58, 14), doch gibt es keinen Beleg dafür, dass er selbst als Vorsänger oder gar Musikant mitgewirkt hat.

Die mehrstimmigen Werke

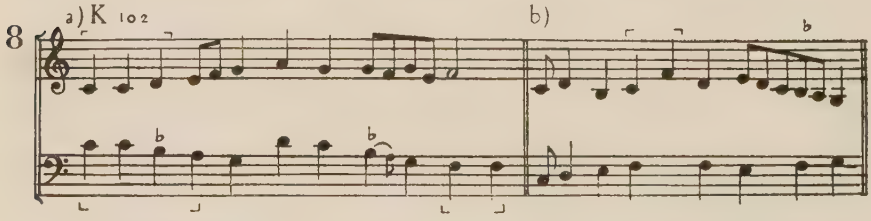
Der Anteil Deutschlands an der mehrstimmigen Kunstmusik des Mittelalters war bis 1400 bekanntlich nur sehr gering. Aus Aufzeichnungen in mehreren Quellen West- und Ostdeutschlands geht hervor, dass einfaches usuelles Übersingen, Liedkanons, als einer besonderen Art usueller liedhafter Mehrstimmigkeit, improvisierte zweistimmige Organalsätze in Klöstern, Städten und auf dem Lande bis weit über das 15. Jahrhundert hinaus beliebt waren. Es hat nicht den Anschein, dass man auf deutschem Boden vor der Generation Wolkensteins ein engeres Verhältnis zu differenzierterer Kontrapunktik und überhaupt artifiziellen mehrstimmigen Formen gehabt hat. Der Anschluss an den Westen gelang eigentlich erst im Zusammenhang mit der höheren Entwicklung und Ausbildung des geregelten Liedsatzes. Der alleinige Vorrang der Tenorstimme vor den umspielenden oder austerzenden, meist instrumentalen Gegenstimmen (Diskant, Kontratenor sowie freien Wahlstimmen meist in Männerstimmlage) gab dem deutschen Liedsatz von Anfang an ein besonderes Gepräge. Die Entwicklung vom weit ins Mittelalter zurückreichenden primitiven Organal- und Duettsingen bis zum harmonisch reicheren, ausgefeilten „Kantilenensatz" ist in den 36 mehrstimmigen Kompositionen Oswalds in fast allen Phasen verfolgbar [36]. Wolkensteins Verdienst um die Fortentwicklung der Liedsatzkunst liegt nicht nur darin, dass er die zwischen 1410-40 entgegengenommenen Anregungen des Westens und Italiens sich in Form von Kontrafakta zu eigen machte, sondern dass er darüber hinaus zu eigenen Versuchen überging und diese auf das deutsche Lied übertrug [37]. Dabei

[35] Merkwürdig sind die 11 Refrainlieder Wolkensteins mit dupeltaktigem Vordersatz und mensuriertem Abgesang im $^{6}/_{8}$-Takt. Das vornehmlich aus dem 16. Jahrhundert bekannte Verhältnis von Vor- und Nachtanz liegt hier nicht vor, da der Refrain melodisch selbständig ist und keine Reduktion des Vordersatzes.

[36] Besseler, 29 ff.

[37] Ähnlich verhält es sich mit dem von Wolkenstein aufgegriffenen Liedkanon, in dem sich die musica vulgaris und die musica composita wechselseitig durchdringen. Man findet sowohl den einfach bleibenden Kanon aus einer selbständig möglichen, in sich geschlossenen Liedweise

schält sich bei ihm zum ersten Mal die bis ins 16. Jahrhundert durchgehend wirksame „Grundform der deutschen Liedpolyphonie" heraus, die auf einer vorgegebenen, selbständigen Liedweise und ein oder zwei umspielenden Gegenstimmen beruht. Das wird sicherlich nicht sein ausschliesslich persönliche Verdienst sein, Oswald hat jedoch viel zu ihrer Entwicklung beigetragen.

Unter den mehrstimmigen Sätzen sind am altertümlichsten die beiden Organa K 88 „Des himels trone" und K 102 „Mein herz jüngt sich" sowie der Hoquetus K 121 „Herz prich". Das Duett K 114 über das dreizeilige echte Tanzlied „Wolauff wir wellen slaffen" mit dreiteiliger erster Zeile und das ähnlich geartete Liebeslied K 84 „Ach, senleiches leiden" weisen ebenfalls auf grundschichtige usuelle Formen des Zusammensingens. Zu beiden Organalsätzen ist das zugrunde liegende Lied im Dupeltakt in *WoB* einstimmig gesondert überliefert. Aus dem Vergleich der Fassungen geht eindruckskräftig hervor, wie schwer es war, ein melodisch und rhythmisch locker gefügtes Lied aus diesem Stilkreis mit einer Gegenstimme zu versehen. In freier Organalpraxis benutzt Oswald als Gerüst dazu lediglich Quint- und Oktavabstände. Die Zäsuren werden zur Regulierung des Stimmverhältnisses sehr betont. Die Art des Übersingens ist im Grunde einfach und stereotyp: entweder führt er die Stimmen aus dem Einklang öffnend auseinander (Beisp. 8a) bis zur leeren Quint oder Oktav, oder er lässt sie rückschreitend wieder in den Einklang einmünden (Beisp. 8b).

Parallelführungen sind häufig und entsprechen der Herbheit und Ungefälligkeit des Stils. Beide Stimmen sind gleichwertig und heben sich namentlich in K 88 durch häufiges, weitschrittiges Überschneiden sozusagen gegenseitig auf.

(K 89 = „Es ist geporn ain kindelein" in Hs. Hohenfurt, Ausg. Bäumker, 77), wie den liedhaften Kanon (K 97) mit Einschlägen des mittelalterlichen Hoquetus, als auch „fugae" mit dazu in Gestalt und Harmonik besonders geeigneten oder zurechtgemachten ariosen Melodien (K 95, 104), die in das Gebiet höherer Lyrik hinausgreifen, in dem der Kanon weniger zuhause ist; vgl. W. Wiora, „Der mittelalterliche Liedkanon", in *K.B. Lüneburg* 1950, 71 ff.

Entwickelter erscheinen die Sätze, die bereits die Nähe zum Diskant-Tenorsatz Frankreichs zeigen. Die Stimmen sind diverser und individueller geprägt. Vermutlich waren Wolkenstein Gebilde dieser Art erstmals bewusst während des Konstanzer Konzils begegnet, wo sich berühmte Musiker der Zeit ein Stelldichein gaben. Er lernte die Liedkunst und Kleinformen kennen, die E. Dannemann in ihrer Dissertation eingehend beschreibt, jedoch nicht mehr den Expressivstil der grossen Ballade vor 1400 [38]. Eine Übertragung des dreistimmigen Diskant-Tenorsatzes auf das deutsche Lied brachte naturgemäss gewisse Unstimmigkeiten und Notlösungen mit sich [39]. Beispiele dafür sind K 86 „Ain guet geporen edelman", K 101 „Mein herz das ist versert" oder K 122 „Lieb, dein Verlangen". Das dabei angewandte sukzessive Verfahren ähnelt dem, welches bereits andernorts anhand der beiden Liedsätze „Sei willekommen Herre Crist" aus Hs. Erfurt M 332 und „Min frow, min frow, es dut mir we" aus der Strassburger Handschrift M 222 C 22 analysiert werden konnte [40]. Nur gibt es bei Wolkenstein besonders in K 86 ungefügere Wendungen, Unstimmigkeiten, metrisch widrige Rückungen welche zeigen, wie wenig ursprünglich Oswald damit verwachsen ist. Es überwiegt in allen diesen Werken die alte Dreiklangstechnik des 14. Jahrhundert mit harmonisch-funktional unverbundenen, sich in der Abfolge manchmal gar schroff abstossenden Einzelklängen. Die neuen klanglichen Grundlagen, die nach 1425 namentlich durch Dufay entwickelt wurden, klingen lediglich in zwei späten, wahrscheinlich 1433 aus Norditalien mitgebrachten Sätzen K 118 und 119 an.

Die weitere Ausgestaltung bis zum Lochamer Liederbuch galt vornehmlich der Tenormelodie. Wolkenstein ging allmählich über das Dupeltaktlied in mehrstimmigen Sätzen hinaus und gestaltete offensichtlich unter dem Einfluss der Diskantmelodik der Chanson einen Liedtyp, der ausserdem nur noch im Lochamer Liederbuch als Lied in Longa-Brevis Notierung begegnet [41]. In K 26 „Fröleichen so well wir" liegt ein einzelstehender Tenor vor, der nach den eingetragenen Pausen und der von den übrigen einstimmigen Melodien völlig abweichenden Faktur zu urteilen nur in einem mehrstimmigen Satz sinnvoll erklingt. Mehrere Parallelen bestehen mit dem auf der gleichen Entwicklungsstufe

[38] E. Dannemann, *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund*, Leipzig 1936, 34 ff.

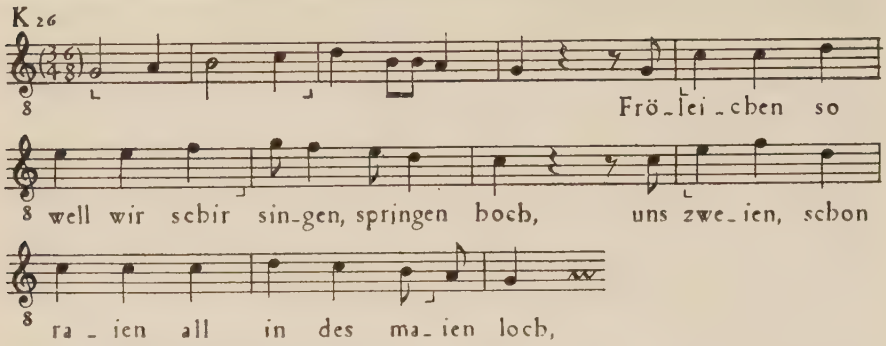
[39] Vgl. etwa den Kontratenor in K 88.

[40] Salmen, 45.

[41] Salmen, 60 ff.

stehenden Lied aus Locham „Ich sach ein pild" (Nr. 24). In Beisp. 9

9



wird versucht, den Tenor nach der Ausgabe von Koller, S. 150 sinngemäss zu übertragen. Vergleicht man dieses Lied etwa mit N. Grenons Diskantstimme zu „Je suy defait" (O (2) 53) [42] oder dem Doppelrondeau „Pour la doulour" von Cesaris [43], dann fällt die nahe Verwandtschaft ins Auge. Rhythmische Figuren wie ♩.♩♫ oder ♪♩.♪♩ findet man hier gleicherweise wie im Westen (vgl. auch K 103).

Als letzte von Oswald von Wolkenstein erreichte Stufe des deutschen Liedsatzes sind die Sätze im Tripeltakt zu erwähnen [44]. Sämtliche hierher gehörenden Werke K 92, 96, 98, 105 [45], 106, 110 und 116 waren von Marold, 19 ff falsch datiert und eingruppiert worden. Wenn man die allgemeine Liedentwicklung nicht nur bei Wolkenstein sondern im Gesamten berücksichtigt, dann stösst man abgesehen von inhaltlichen Gründen von selbst darauf, dass diese Stücke in die zweite und dritte Schaffensperiode des Ritters gehören. Diese Sätze im Tripeltakt sind weder mit den dupeltaktigen Diskantus- noch mit den Chansonablegern verwechselbar. Mit diesen Erstlingen des Tripeltaktliedes bewegte sich Oswald im Bereich des modernsten Liedstils seiner Zeit. Doch blieb es vom gesamten Werk aus betrachtet bei einem kleinen Vorstoss; die Gesänge seiner letzten Schaffensjahre zeigen, wie sehr er innerlich der Tradition und dem mittelalterlichen Erbe verhaftet war. Zu einer eigentlichen Meisterschaft ist er in der mehrstimmigen Satzkunst nicht gekommen. Es sind eigentlich mehr Proben und Versuche,

[42] H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, 192, Beisp. 132.

[43] Dannemann, 136.

[44] Salmen, 65.

[45] Zu K 105 soll nach Ludwig, *Machaut-G.A.* Bd. 2, 37 das Triplum K 124, *DTÖ* 9, 209 als dritte Stimme gehören. Überzeugend ist diese Zuweisung nicht.

Anregungen verwertende und umdeutende Beispiele. Trotzdem kann man sich vorstellen, dass er bei seinen häufigen Reisen durch Deutschland manches mehrstimmige Lied dieser Art musiziert hat und dabei von sich aus wiederum Anregungen ausstreute, die auf fruchtbaren Boden fielen und in wenigen Jahren zu so überzeugenden und hohen Leistungen führten, wie sie das Lochamer Liederbuch aus Nürnberg und spätere deutsche Quellen enthalten.

Freiburg i. Br.

DIE HANDSCHRIFT PORTO 714 ALS QUELLE ZUR TONARTENLEHRE DES 15. JAHRHUNDERTS

BERNHARD MEIER

Obgleich schon geraume Zeit bekannt und mehrfach als Quelle zur musikalischen Überlieferung des 15. Jahrhunderts herangezogen [1], scheint die Handschrift 714 der Bibliotheca Publica Municipal do Porto bisher keine spezielle, die Eigenart ihres Inhaltes klärende Besprechung gefunden zu haben, da in einseitiger Weise nur den in ihr enthaltenen Musikstücken Beachtung geschenkt wurde. Den Hauptteil des Buches (50 von insgesamt 79 Blättern) umfasst jedoch ein fragmentarisch (ohne Titel und Einleitung) überlieferter, anonymer Musiktraktat, dessen erster Teil die Hexachorde, Mutationen und Intervalle, sodann die acht toni, die Psalmtöne und ihre Differenzen sowie die Versus der Responsorien behandelt (mit einem Anhang von acht Responsoriumsmelodien als Beispiele der toni). Der zweite Teil ist eine glossierte Fassung des von Coussemaker [2] veröffentlichten „Libellus cantus mensurabilis secundum Johannem de Muris". Hieran schliesst sich eine Sammlung von 19 Chansonsätzen:

Nr.	1	O fallaze e ria fortuna	Ro. de Anglia
	2	O rosa bella	Bedyngham
	3	Che faro io? (2 voc.)	Galfridus de Anglia
	4	O zemo, suspiro (2 voc.)	Galfridus de Anglia
	5	Durer ne puis	Bedyngham de Anglia
	6	Mon seul plaiser [3]	Idem
	7	Va t'en, mon cuer	Dufay

[1] H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Handbuch der Musikwissenschaft), Potsdam 1931, 211. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, 70, 121, 143, 160; hier S. 70, Anm. 7, auch ältere Literatur. Einblick in die Hs. verdankt der Verf. der Freundlichkeit von Prof. W. Gurlitt, in dessen Besitz sich eine Photokopie befindet.

[2] *Scriptores* III, 46-58.

[3] Konkordanzen s. D. Plamenac, „A Reconstruction of the French Chansonnier in the Biblioteca Colombina Seville", *Musical Quarterly* XXVIII, 115; In Ms. Florenz, Bibl. Naz. Centr., Magl. XIX, 176 Dufay zugeschrieben.

8	Per le reguarde [4]	Idem
9	Fortune, lasse moy la vie [5]	anonym
10	Le servitour mal guerdonné [6]	anonym
11	Poy che crudel fortuna	Joye
12	Helas, n'avray-ie mais mieux?	anonym
13	Las, ie ne puis [7]	anonym
14	Adieu m'amour [8]	Dufay
15	Qu'est devenue leaulté?	Dufay
16	Entre les plus plaines d'anoy	Dufay
17	Helas, mon duel [9]	Dufay
18	Je triumphe de crudel duel	Dufay
19	El mal foco arda	Ro. de Anglia

Textiert sind von den französischen Stücken:
im Superius allein Nr. 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 18
in Superius und Tenor Nr. 9, 14, 17
von den italienischen Stücken:
in allen Stimmen Nr. 1, 2, 3, 4, 19
im Superius allein Nr. 11.

Insgesamt wird die Rhythmik durch Tempus-Notierungen, die Melodik durch jene Eigenarten bestimmt, die Besseler [10] als „Stromrhythmus" und „kantable Melodik" beschrieben und als Kennzeichen der um 1430 sich vollziehenden „Epochenwende" charakterisiert hat. Des weiteren bietet seine Feststellung, dass die in dieser Handschrift enthaltenen Dufayschen Chansons „stilistisch zum Teil noch in die 1440er Jahre zu reichen scheinen" [11], einen Anhalt zur Datierung.

War es Besselers Ziel, in zusammenfassender Interpretation der gesamten Überlieferung jenes durch die Lebensdauer Dufays umgrenzten Zeitraumes dem Ursprung der niederländischen Musik nachzugehen, so beabsichtigt vorliegende Studie, sich auf die eine Quelle beschränkend, diese nicht als Glied einer nunmehr vollzogenen Entwicklung, sondern als in sich geschlossenes, für sich sinnvolles Ganzes, als Dokument eines geschichtlichen Zustandes zu fassen. Zur Erkenntnis dieses Zustandes

[4] Konkordanzen bei Plamenac, *l.c.* 113.
[5] Konkordanzen bei Droz-Thibaut, Trois Chansonniers français du XVe siècle, Paris 1927, XIV.
[6] Konkordanzen bei Plamenac, *l.c.* 115; in Ms. Montecassino, Badia, Cod. 871 N. Dufay zugeschrieben.
[7] Auch Pixérecourt 88v-89r (anon.).
[8] ed. H. Besseler, „Das Chorwerk", Heft 19, Wolfenbüttel 1932, 22 ff.
[9] Zum Teil veröffentlicht bei Besseler, *Die Musik des Mittelalters* . . . ., 211.
[10] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 137 f.
[11] Besseler, *a.a.O.* 142, Anm. 4.

ist aber nicht nur das Werk selbst, sondern auch das Bewusstsein jenes Menschen, aus dessen Geist und für dessen Verständnis es geschaffen wurde, das Bewusstsein also des Komponisten und des „originalen" Hörers, heranzuziehen. Kunde hiervon aber geben, wenn auch im einzelnen unterschiedlich, die Theoretiker.
Für unsere Handschrift stellen sich folgende Fragen:

Welche Funktion erfüllt dieser Anhang von Chansons, wo doch im vorhergehenden Traktat mit keinem Wort von ihnen die Rede ist? Sind die Stücke zufällig oder nach bestimmten Gesichtspunkten zusammengestellt?
Was verraten sie von der Eigenart Dufays?

Die Lösung soll vermittels melodischer Analyse der Singstimmen gesucht werden, getreu dem Zeugnis der Theoretiker, die im 15. und noch um die Wende zum 16. Jahrhundert nichts von „Harmonik", vieles jedoch von den Regeln der Melodiebildung, niedergelegt in der Lehre von den acht toni, verlauten lassen. Diese Lehre ist kurz zu betrachten [12]. Als Quellen hierzu seien ausser dem Traktat von Hs. Porto herangezogen:

Konrad von Zabern	Novellus musicae artis tractatus (ca. 1460-1470) [13]
Johannes Tinctoris	Liber de natura et proprietate tonorum (1476) [14]
Adam von Fulda	Musica (1490) [15]
Franchinus Gafurius	Practica Musicae (Mailand 1496)
Nicolaus Wollick	Opus aureum Musicae (Köln 1501)
Johannes Cochlaeus	Musica (Köln 1508)

In all diesen Werken bildet die Lehre von den toni einen Bestandteil der musica choralis, eng verbunden mit der Lehre von den Psalmtönen. Die Bestimmung des tonus erfolgt traditionell nach Finalis und Ambitus, wozu im Traktat von Hs. Porto, bei Tinctoris und Gafurius (wohl auf Marchetus von Padua [16] zurückgehend) die Bestimmung nach den verschiedenen Quarten-, Quinten- und Oktav-species tritt.

[12] Wesentliche Anregung für solche Betrachtungsweise verdankt der Verf. Herrn E. F. Callenberg, dessen Diss. „Das obersächsische Barocklied. Das Verhältnis von Wort und Ton in Theorie und Praxis des 17. Jahrhunderts" eben abgeschlossen vorliegt. — Auch seinem Lehrer im gregorianischen Choral, R. P. Chrysostomus Grossmann OSB, sei an dieser Stelle gedankt.

[13] Nach frdl. Mitteilung von Herrn K. W. Gümpel (Freiburg i.Br.), der diesen bisher unbekannten Traktat in seiner vor dem Abschluss stehenden Diss. ausführlich besprechen wird.

[14] ed. Coussemaker, Lille 1875.

[15] *GS* III, 329-381.

[16] Lucidarium musicae planae. *GS* III, 103b-113b.

Daneben werden auch die „claves initiales" erwähnt; im wesentlichen aber sieht sich der Leser auf die mitgegebenen Beispiele verwiesen. Hs. Porto und Gafurius entnehmen diese dem gregorianischen Repertoire, Tinctoris, Wollick und Cochlaeus bieten nach ihrer Herkunft unbezeichnete, d.h. — da gregorianische Melodien stets ihr Incipit tragen — frei erfundene einstimmige Melodien, die jedoch nicht nur den durch Ambitus, species und Finalis vorgeschriebenen Tonraum, sondern darüber hinaus jedem tonus eigentümliche, formelhafte Melodieverläufe verkörpern. Diese doppelte Bestimmtheit der toni ist den Theoretikern wohl bewusst, doch gerade nach ihrer melodisch-formelhaften Seite so geläufig, dass sie oft nur in die Beispiele und den Finalis und Repercussa bezeichnenden Merkvers („Pri re la, Se re fa . . . .") verwiesen erscheint. Immerhin lassen sich doch mehrere Zeugnisse von unmissverständlicher Deutlichkeit anführen.

Konrad von Zabern:

„Tonus . . . . regula est *naturam et formam* cantuum regularium determinans . . . ." [17].

Adam von Fulda:

„Tonus est . . . . cognitio principii et finis, ascensus ac descensus cuiuslibet melodiae regularis . . . . Tonum autem non modalem (modus hier = Intervall) . . . ., sed *melodialem* aut *formalem* puto . . . ." [18].

Wollick nennt folgende Unterscheidungsmerkmale der toni:

„. . . . primum est *ipsa melodia*, id est *natura sive essentia* . . . . ; alterum vero ambitus certus cuiuslibet toni extat" [19].

Sodann beginnt er, Regeln für die Erkenntnis des tonus nach der „melodia" aufzustellen, verlässt sich aber, nachdem er am Beispiel des 1. und 2. tonus auf wesentliche Eigenarten authentischer und plagaler toni hingewiesen hat, wiederum ganz auf die (als „dispositio", „ambitus et essentia" bezeichneten) Beispiele. Anders Cochlaeus: sein Abschnitt „De vera et infallibili tonorum agnitione" knüpft in dieser Formulierung eng an Wollick an, führt aber die Aufstellung der Regeln für alle toni durch, worauf ebenfalls frei erfundene „formulae" folgen [20]. Noch deutlicher wird er in jenem Abschnitt („In cantus choralis exercitium") [21],

[17] *l.c.*, cap. AO.

[18] *l.c.*, cap. 13 *GS* III, 354 b.

[19] *l.c.* II, 9.

[20] Zur Herkunft dieser Bezeichnung aus der Rhetorik s. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1948), 83.

[21] Vielleicht ursprünglich ein selbständiger Traktat, nachträglich der „Musica" eingefügt.

dessen praktische, auf Herstellung eines guten „usus" gerichtete Bestimmung er selbst im Vorwort ausdrückt [22]. Hier findet sich bei Behandlung der toni jeweils eine ausführliche Charakterisierung ihrer typischen Verläufe, die zum Verständnis der folgenden Analysen wiedergegeben sei.

Sie lautet für den 1. und 2. tonus:

„In primo tono frequentissima est diapente a D ad a [23], in secundo vero semiditonus ab A ad C vel a D ad F, que iccirco pre ceteris observande sunt perfectiusque perdiscende".

Für den 3. und 4. tonus:

„Mollis sexta ab E ad c non est negligenda, quod in tercio frequentissima sit et plurimum suavis. In quarto tono frequens est diatessaron de E ad a vel econtra".

Für den 5. und 6. tonus:

„In quinto crebre sunt istiusmodi tercie ex F in a et ex a in c .... In sexto visitatior est tercia ex G in b [24], similiter et ex F in D".

Für den 7. und 8. tonus:

„Quinta ex G in d et rursus tercia ex d in ♮ iterum resiliens in d frequenti celebrantur usu in cantu septimi toni, quae eam ob causam diligentius notande sunt. Octavus tonus frequenter versatur in diapente supra finalem et maxime in diatessaron ex G in c, quandoque cum medio, sepe etiam sine media notula".

Von der Anwendung dieser Regeln auf die musica figuralis zeugen Gafurius, Wollick und Cochlaeus dadurch, dass sie in der Lehre vom Contrapunctus die toni zwar an bedeutsamer Stelle, doch als schon Bekanntes nur kurz erwähnen [25]; Tinctoris endlich (der nach eigenem

[22] „Cum itaque praxis musice non in solis consistat preceptis, verum etiam (et quidem potius) in sedulitate quadam canendique exercitio, non supervacuum existimavi .... quoddam subnectere exercitium certasque regulas pro canendi promptitudine habenda. Multi namque .... ex nudis preceptis non obiter firmam cantandi certitudinem .... habere possunt. Pro illorum ergo commodo .... decrevi paucula in unum congerere precepta ad usum canendi manuducentia".

[23] Die Regel in „De vera et infallibili tonorum agnitione" erwähnt dazu noch die Terz a-c'.

[24] Diese Stelle scheint auf eine abweichende Singweise des germanischen Choraldialektes anzuspielen, wie sie z.B. in der 3. Messe von Peter Wagners Kyriale (Graz 1904) vorliegt.

[25] Zu Gafurius s. unten S. 183, Anm. 34. Wollick IV, 3: „Cupiens igitur componere quippiam in primis tenorem .... ponat ...., ita tamen, ut bene formetur secundum toni exigentiam, sub quo regulatur". Zu Cochlaeus s. B. Meier, „Die Harmonik im cantus firmus-haltigen Satz des 15. Jahrhunderts". *AfMw* 9, 1952, 27.

Zeugnis seinen Traktat über die toni für die Komponisten mehrstimmiger Musik schrieb [26] sagt aufs klarste aus, dass „in cantu composito una pars erit unius toni, altera alterius"; dass also, wenn es auch möglich ist, nach der Melodik des Tenor als dem „fundamentum totius relationis" einen tonus des ganzen Stückes („absolute", „universaliter") anzugeben, dennoch jede Stimme für sich („particulariter") Träger ihres eigenen tonus bleibt und jederzeit für sich kann betrachtet werden [27].

Die Lehre vom tonus, an den einstimmigen gregorianischen Melodien entstanden, hat also ihren Ort noch nicht verlassen und in der Tatsache der Erfindung einstimmiger Beispiele drückt sich aus, dass bei aller Blüte mehrstimmiger Musik das Denken und Gestalten in Eigenarten einstimmiger Melodien keineswegs verdunkelt oder gar verschwunden ist. Auf der allzeit gegenwärtigen Grundlage des gregorianischen Chorales [28] bildet es vielmehr das Medium, in dem sich Schaffen und Aufnehmen, Komponist und verstehender Hörer begegnen. Dass die einstimmige Musik mit den Regeln ihrer Melodiebildung im ersten, die mehrstimmige mit den Regeln des Zusammenklanges ihrer Stimmen erst im abschliessenden Teil der Lehrbücher behandelt wird, ist nicht nur als traditionell mitgeschleppte Anordnung zu betrachten, sondern entspricht dem Bewusstsein der Zeit, die keine auf Dreiklänge und ihre Verknüpfung begründete moderne Tonalität, sondern nur die durch variierbare Modelle weitgehend vorbestimmte Modalität einstimmiger Melodien kennt und ein mehrstimmiges Stück — im Wortverstand der Bezeichnung „cantus compositus" — als intervallkontrapunktisch geordnete Zusammenfügung modal erfundener Stimmen ansieht.

Vor Beginn der Analysen ist noch auf die „licentiae tonorum", besonders der plagalen (denen der Traktat von Hs. Porto die Bewegung bis zur Septime oberhalb und zur Sexte unterhalb der Finalis gestattet) hinzuweisen, ferner auf die mixtio und commixtio tonorum, die Tinctoris mit vielen Beispielen (bis zur commixtio dreier toni im Verlauf einer Melodie) [29] belegt, sowie auf die verschiedenen Transpositionen: 1.-6. tonus auf die confinales; ausserdem 1./2. auf g, 3./4. auf a, 5./6. auf b, 7./8. auf c, mit den jeweils nötigen Vorzeichnungen.

[26] *l.c.*, cap. 19.

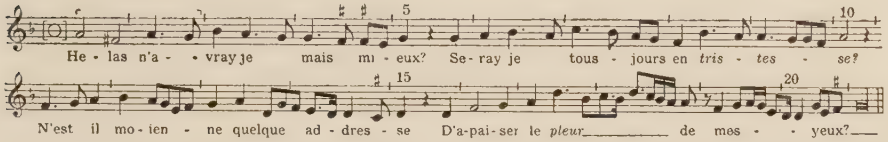
[27] *l.c.*, cap. 24.

[28] Seine Lebendigkeit noch in der 2. Hälfte des 16. Jhs. betont zu Recht W. M. Luther, *Gallus Dressler*, S. 84. Über einen vom Choral unabhängigen Melodietypus s. unten S. 23, Anm. 65.

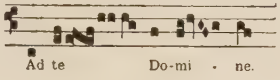
[29] cap. 13-18, 23 (Coussemaker p. 61-67, 72).

Analyse der nicht-Dufayschen Chansons (Auswahl)

Als erste Gruppe seien die regulär auf d schliessenden toni samt ihren Transpositionen besprochen; zunächst Nr. 12, dessen erster Teil (Superius) hier folgt:


He - las n'a - vray je mais mi - eux? Se - ray je tous - jours en tris - tes - se?
N'est il mo - ien - ne quelque ad - dres - se D'a-pai-ser le pleur de mes - yeux?

Es liegt ein plagaler Ambitus vor; darüber hinaus zeigt schon die einleitende, zur Klausel auf der Finalis führende Melodiephrase in dem abschliessenden Terzfall b′-g′ eine typische, dem Initium zahlreicher gregorianischer Gesänge des 2. tonus eigene Bildung; man vergleiche z.B.:

Offertorium		Graduale Roman.	p. 3
Introitus	„Tollite portas"	Graduale Roman.	p. 9
„	„Dominus dixit ad me"	„ „	p. 27
Communio	„Exiit sermo"	„ „	p. 40
Introitus	„Ecce advenit"	„ „	p. 57
Tractus	„Domine, non secundum"	„ „	p. 89
Introitus	„Dominus illuminatio mea"	„ „	p. 332
Offertorium	„De profundis"	„ „	p. 388

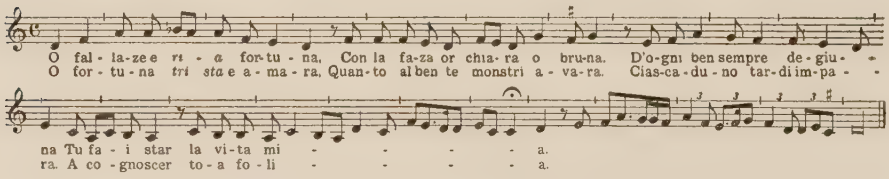
Auch im folgenden Melodieverlauf tritt die Vorrangstellung des Terztones als der Repercussa deutlich zutage, indem dieser Ton durch mehrere Takte umspielt (6-10) oder zum Spitzenton einer (anklingend an das Initium des 2. Psalmtones) vom Subtonus ansetzenden Melodielinie gemacht wird (11-12). Auch das andere, nach Cochlaeus für den 2. tonus charakteristische Intervall (in der hier vorliegenden Transposition d′-f′) ist leicht herauszuhören. In Beziehung zu der aus Initium, Repercussion und Schlusswendung sich aufbauenden „formula secundi toni" steht die Melodie aber letztlich durch ihren Gesamtverlauf, der in seiner auf Zeile 1 und 4 gesungenen Melodik als Initium und Schlusswendung, in der Melodik der Zeilen 2 und 3 als Umspielung der Repercussa zu erkennen ist. Für diese mittlere Partie ist, wie auch spätere Beispiele zeigen werden, dem Komponisten grössere Freiheit gegeben als

für die auf dem festen Grund der Initial- und Schlusstypik ruhenden „Eckpfeiler" seiner Melodiebogen. Es kann also durch diese geringere Modellbestimmtheit des Mittelteiles die atypische Klausel a′ (Takt 10) neben den übrigen, durch die „formula" sicher motivierten Klauseln, einstweilen noch rein musikalisch, ein gewisses Mass von Verständlichkeit erhalten [30].

Tenor und Contratenor bewegen sich ebenfalls im 2. tonus, doch allein durch den Ambitus, nicht durch die „formula" bestimmt.

Auch die Oberstimmen von Nr. 4 und 13 stehen im 2. tonus, während ihr Tenor (in Nr. 4 textiert) aus satztechnischen Rücksichten (Vermeidung übergrosser Abstände) sich im authentischen Ambitus bewegt. Nr. 4, das (mit Ausnahme des einmal berührten Tones b′) im Hexachord c′-a′ verharrt, bietet geradezu ein Musterbeispiel für jene im Traktat aufgestellte Regel, dass Gesänge von unvollständigem, der „species propria" ganz oder teilweise ermangelndem Ambitus, „si melodia et virtus cantus . . . . plus se tenuerint in inferioribus (sc. notis) quam superioribus", dem plagalen tonus zugehören [31].

Nr. 1 bildet ebenfalls die (textierten) Unterstimmen im 1., die Oberstimme im 2. tonus, der sich trotz der in gregorianischen Melodien sehr seltenen Initialbildung vermittels der Quintenspecies [32] wiederum durch Repercussion von f′ sowie durch eine um die Hauptintervalle d′-f′ und a′-c′ sich bewegende Melodik kundgibt:


O fal - la-ze e rt - a for-tu - na, Con la fa-za or chia- ra o bru-na. D'o-gni ben sempre de - giu -
O for - tu - na tri sta e a - ma - ra, Quan-to al ben te monstri a - va-ra. Cias-ca - du - no tar-di im-pa -
na Tu fa - i star la vi-ta mi - - - - a.
ra. A co - gnoscer to - a fo - li - - - - a.

Stärkere Verwendung der Lizenzen weist der zweite Teil auf. Umso entschiedener ist jedoch im instrumentalen Nachspiel die Eigenart des 2. tonus wieder gefestigt (volle Ausnutzung der Quartenspecies unter-

[30] Zum Ansatz der Schlusswendung von der Unterquarte, mit vorherigem Absinken der Melodie auf diesen Ton vgl. Offertorium „Ad te Domine", Graduale Romanum p. 3; Communio „Domine Deus meus", ibid. 111; auch als Schlussilben-Melisma in Tractus-Melodien des 2. tonus.

[31] Vgl. die Vorschriften des Gafurius (I, 15) über die „iudicialis chorda" (Terz über der Finalis) und die Feststellung des tonus durch Abzählen der Töne ober- und unterhalb derselben. In vorliegendem Fall befinden sich 31 Töne oberhalb, 48 darunter. (Auch die Zugehörigkeit von Isaacs „Innsbruck"-Melodie zum 6. tonus ist auf diese Art eindeutig zu bestimmen.)

[32] Communio „Cum invocarem", Graduale Romanum p. 102.

halb der Finalis, Melodieaufstieg über die Finalis nur bis zur Quarte oder Terz — Repercussa —, von der aus die Schlusswendung einsetzt).

Betrachten wir jetzt, nach Aufweis der gemeinsamen Melodiestruktur, die Texte der behandelten Chansons, so zeigen sie alle denselben, lamentablen Affekt. Die Wahl des 2. tonus für die Komposition ist also keineswegs zufällig: schon bei den Musiktheoretikern des Mittelalters stark zu den „traurigen" Affekten hin tendierend [33], rangiert er seit Gafurius eindeutig unter diesen. Träger des dem Textaffekt entsprechenden tonus ist überall — gleich, ob als einzige textiert oder nicht — die Oberstimme; der Unterschied von diskant- und tenorbetonter Satzweise (wie sie Tinctoris bei seinen Ausführungen über tonus „universaliter" und „particulariter" vorschwebt) tritt hier aufs deutlichste zutage [34]. Neben dem tonus als Träger des Gesamtaffektes lässt sich oft schon Ausdeutung einzelner affekthaltiger Worte feststellen: so die mi-Klauseln in Nr. 12 auf „tristesse", die fallende kleine Terz auf „helas", das Semitonium im Superius von Nr. 1 („ria", „trista") und im Tenor von Nr. 4 („suspiro"). Auch für „O rosa bella" (Nr. 2) ist, jeweils durch Vorzeichnung von ♭, dieser Gebrauch der Semitonien nachweisbar (16-20: „morire in curtesia".; 28: „a lasso mi"; 37-39: „devo finire per ben servir") [35]. In anderer Funktion erscheint es wiederum in Takt 10: „O *dulce* anima mia" [36].

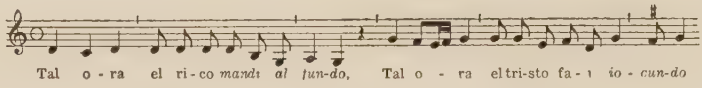
[33] H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905, 234-244.

[34] Nicht ohne Interesse ist, dass Tinctoris als Beispiel dieser Ausführungen gerade eine Chanson nennt und bei deren Beurteilung (da er den 1. tonus des Tenor, nicht den 2. des Superius als tonus „universaliter" angibt) nach rein satztechnischen Erwägungen vorgeht, obwohl doch nicht der Tenor, sondern der Superius dem Textaffekt dürfte entsprochen haben. (Dass der lamentable Affekt des 2. tonus auch Tinctoris bekannt ist, geht — wenn es überhaupt noch gesagt werden muss — aus seiner bei Droz-Thibaut p. 46/47 veröffentlichten Chanson „Vostre regart" hervor). — Anders urteilt Gafurius (III, 15) wenn er vom Komponisten verlangt, er solle „cantus suavitate verbis congruere", in seinem Sprachgebrauch aber mit „cantus" immer die Oberstimme einer „cantilena", d.h. eines mehrstimmigen Stückes meint. Noch deutlicher Nicola Burzio, *Musices opusculum* (Bologna 1487) II, 5, wenn er, nach Aufzählung der toni und ihrer Affekte, zwischen der Kompositionsweise des freien mehrstimmigen Satzes — „primum cantum sive .... supranum, investigatione (sc. auf den Textaffekt) premissa, componas, deinde tenorem, postremo contrabassum ...." — und derjenigen des mehrstimmigen Satzes „super cantu plano" — „Tenor, qui est cantus planus", Superius, Bassus — unterscheidet.

[35] Zahlreiche Beispiele schon bei Machaut: s. *PÄM* I, 1, Balladen Nr. 6 (Takt 2 und 5), Nr. 19 (Takt 6/7), Nr. 25 (Anfang), Nr. 29 (Anfang), Nr. 32 (Takt 2/3, 7/8), Rondeaus Nr. 18 (Takt 3/4). Beispiele aus dem frühen 15. Jahrhundert bei E. Dannemann, *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays*, Strassburg 1936, Anhang Nr. 2 (Takt 6/7), Nr. 19 (Takt 2/3).

[36] Ebenso in der anonymen Chanson „Confort d'amours" (O, Nr. 269) auf „ma *doulce* dame". — s. Dannemann, *a.a.O.* Anhang Nr. 2. — Vgl. noch Schutz, „*Dulcissime* et benignissime Christe („Cantiones sacrae" Nr. 15).

„Augenfällig" wird in Nr. 1 („tu fai star la vita mia") das „star" dargestellt: während Superius und Contratenor für die Dauer einer Minima pausieren, hält der Tenor seinen Ton bis zum Beginn der neuen Melodiephrase durch. Dieselbe Figur der Hypotyposis [37] scheint auch in der auf „pleur" gesungenen Melodiewendung von Nr. 12 vorzuliegen. Durch den Gegensatz von Tief- und Hochschluss („mutatio per systema") verdeutlicht der Komponist die Antithese der Anfangszeilen des zweiten Teiles von Nr. 1:



Tieflage, von Cochlaeus [38], Konrad von Zabern [39], aber auch schon Johannes Affligemensis [40] als Mittel zur Darstellung einer „res tristis" erwähnt, ist in der Komposition weit über unsere Chansons zurück nachweisbar (Antiphonale Worcester [41a], Machaut [42a], Loqueville [43a]).

Die beiden auf f′ schliessenden Stücke bewegen sich mit ihren Oberstimmen ebenfalls im plagalen Ambitus, gehören also dem 6. tonus an; dieser gilt den Theoretikern des Mittelalters und über Gafurius weit hinaus als lamentabel und es wäre verfehlt, wegen des „Durcharakters" der Melodik andere Schlüsse ziehen zu wollen. Unsere Texte bestätigen auch hier diese Charakterisierung. In Nr. 3 tritt trotz Textierung beider Stimmen wiederum der Superius allein als Träger des dem Textaffekt zugeordneten tonus auf. Eingehende Besprechung verdient Nr. 9. Zunächst sei die einleitende Melodiephrase des Superius mit zwei anderen, ebenfalls im 6. tonus stehenden Chansons verglichen:

[37] Über ihre Erwähnung bei Tinctoris s. A. Schmitz in: *Die Musikforschung*, 1953, S. 60.

[38] „In cantus choralis exercitium", cap. 7: „Cantus materie decantande accommodari debet, ut bassus de re tristi, altus vero de re leta".

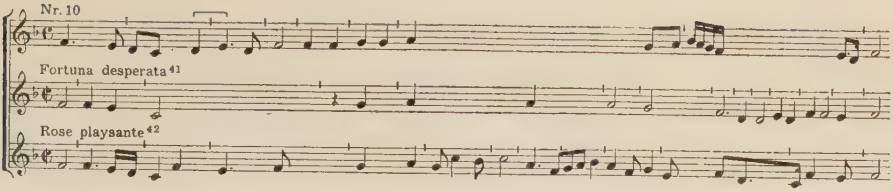
[39] Konrad von Zabern, *De modo bene cantandi cantum choralem* (Mainz 1474) enthält die Vorschrift, das Totenoffizium tiefer zu singen als die anderen Offizien.

[40] Johannes Affligemensis, *De Musica cum tonario*, cap. XVIII, *CSM* 1, p. 118.

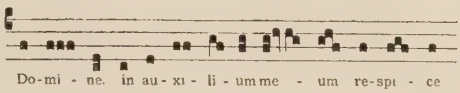
[41a] Hier das von Joh. Affligemensis angeführte Beispiel „Rex autem David" (s. *Pal. Mus.* XII, 165); vgl. auch die Ant. „Cum rex gloriae" (*ibid.* 225 f.), welche die Gegensätze ihres Textes allein durch Tief- und Hochlage sehr eindrucksvoll darstellt.

[42a] s. *PÄM* I, 1, Rondeaus Nr. 19, Takt 7/8 („d'amer"), wo zum einzigen Mal der reguläre Ambitus des plagalen tonus nach der Tiefe hin überschritten wird.

[43a] Motette „O flos/Sacrum" (Dannemann, *a.a.O.* Nr. 55); die Oberstimme bewegt sich, soweit im Beispiel wiedergegeben, im Ambitus c′-a′, nur auf dem Wort „lacrimarum" innerhalb der Quartenspecies a-d′.

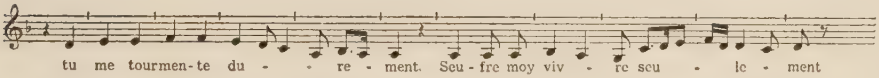


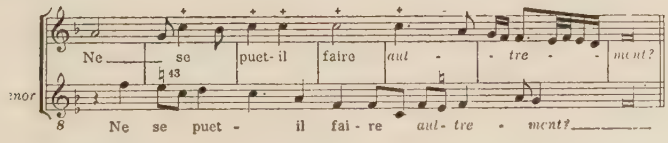
Auch dieser Melodietypus lässt sich im gregorianischen Choral nachweisen, z.B.:

Offertorium  Grad. Rom. p. 364

Introitus	„Esto mihi"	Grad. Rom.	p. 80
Communio	„Domine, quis habitabit"	„ „	p. 131
„	„Lutum fecit"	„ „	p. 146
Antiphon	„Ecce lignum Crucis"	„ „	p. 211

Die folgenden Takte unserer Chanson fallen innerhalb des gesamten ersten Teiles durch ihre Tieflage auf:



In der Melodiebildung erscheinen hier plötzlich die Intervalle d′-f′ (das zudem repercutiert wird) und a-c′, alles Kennzeichen der Melodik des 2. tonus. Es liegt eine durch den Text motivierte commixtio vor. Der 2. tonus ist wie der 6. tonus Träger lamentablen Affektes, durch seine unter allen toni tiefste Lage aber (zumal wenn diese, wie hier, vorwiegend an der Untergrenze ihres Ambitus benutzt wird) besonders geeignet zur Darstellung einer „res tristis". Leicht erkennbar ist wiederum die Bedeutung der Semitonia. Die folgenden Zeilen („et je t'en prie: / pourquoy m'es-tu tant anemye") kehren zum 6. tonus zurück; eine überraschende Wendung bringt jedoch der Schluss des ersten Teiles:

[41] ed. Joh. Wolf, *Werken van Jacob Obrecht*, Missa „Fortuna desperata", Anhang.
[42] ed. A. Smijers, *Van Ockeghem tot Sweelinck*, Amsterdam 1939, 62 ff.
[43] Vorzeichnungen gelten nach der Notierungspraxis von Hs. Porto nicht für Oktavversetzungen.

Dargestellt wird dieses „andere" im Tenor durch mixtio mit dem „heiteren" 5. tonus [44], im Superius zwar nicht vermittels einer an der Ambitusüberschreitung kenntlichen mixtio, wohl aber durch eine der Regel des 6. tonus widersprechende Repercussion der Quinte und einen Schlussfall, der einem mit den Eigenarten der toni vertrauten Hörer die Melodik des 5. tonus sofort in Erinnerung bringt.

Von der eben genannten Stelle abgesehen, lässt sich im Tenor keine weitere Darstellung von Einzelworten erkennen, deutlich aber die auch hier wirksame Initialtypik des 6. tonus in der Komposition der ersten Textzeile sowie die in der dritten und vierten (Takt 16-24) angebrachte commixtio des 2., aber auf c transponierten tonus, kenntlich an der Einführung von es. Das Wort „seulement" erscheint in diesem Zusammenhang (gleich „tristesse" in Nr. 12) durch mi-Klausel auf der Ganztonstufe über der Finalis hervorgehoben. Diese Klausel des Tenor ermöglicht aber dem Superius, seine commixtio secundi toni, die eine Zeile vor der commixtio des Tenor einsetzt und endet, auf der regulären Finalis, auf die sie durchweg bezogen ist, zu schliessen.

Den in der Kombination von Superius und Tenor vorliegenden höchst kunstvollen Gesamtaufbau mag folgenden Schema verdeutlichen:

	Superius		Tenor	
Fortune, lasse moy la vie,	6.		6.	
Tu me tourmente durement,	2.	d'	6.	
Seufre moy vivre seulement,	2.	d'	2.	c
Et je t'en prie:	6.		2.	c
Pourquoy m'es-tu tant anemye?	6.		6.	
Ne se puet-il faire aultrement?	5.		5.	

Kompositionsgrundlage ist hier, nicht anders als für die so einfach gebaute Melodik der zu Anfang besprochenen Chanson „Helas", die dreifache Gliederung „Initium — media pars — conclusio", abgewandelt durch antithetische Gliederung der conclusio und Eintreten der commixtio statt blosser Repercussion im Mittelteil.

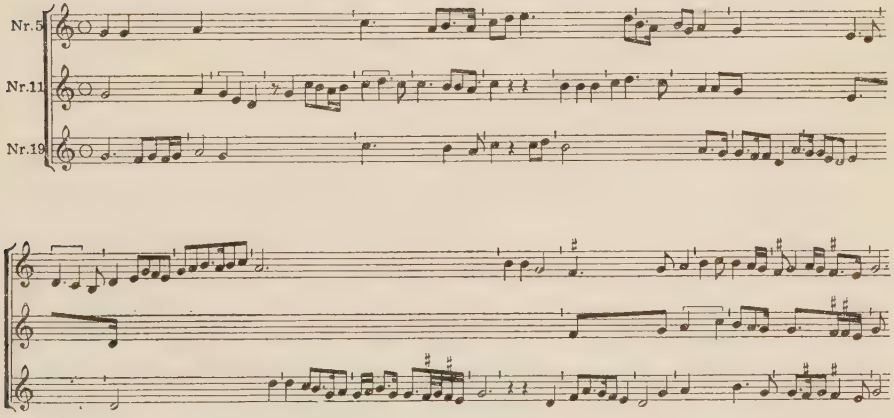
[44] Als Analogie zu dieser Melodiebildung bietet das heutige gregogianische Repertoire nur das Ite missa est „secundum communiorem usum" der Missa II (*Grad. Rom.* p. *11). Verbreitet ist sie jedoch in der Liedkomposition des 15. und frühen 16. Jahrhunderts (z.B. Konrad Paumann „Wiplich figur", Senfl „Laub, Gras und Blüt"), und auch die Basse danse-Tenores zeigen sie zuweilen (s. Closson, *Le manuscrit dit des Basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, Nr. 7 und 49).

Der Text des zweiten Teiles lautet:

Se je me plains de ta durté,
Du dangier, ou tu m'as bouté,
Ou j'ay esté,
Sans cause sors, qu'a volenté:
Que puis-je faire?

Wiederum sind die Worte, welche den Grundaffekt am stärksten ausdrücken, in besonderer Weise musikalisch dargestellt: „durté" durch Tieflage, „dangier" durch ein Parlando in Minimen (vielleicht als Darstellung furchtsamen Zitterns), die Zeile „Sans cause sors . . . ." durch commixtio (2. mit Finalis c′) sowie durch phrygische Klausel (d) auf „sors".

Auch jene Chansons, deren Superius ohne Vorzeichnung von b auf g′ schliesst, erweisen sich durch Ambitus (unter Berücksichtigung der licentiae) und typische Melodik (Initialbildung um die Gerüsttöne g′-c″, Quarten- und Terzen-Schlussfall) als plagal, d.h. dem 8. tonus zugehörig.



Denselben Melodietypus zeigen die Schlussphrasen von Nr. 5 (28-39) und des ersten Teiles von Nr. 11 (20-30), während die Mittelpartien ohne Verwendung von Melodiemodellen durch den Ambitus im tonus bestimmt sind.

Fassen wir die Texte ins Auge:

Nr. 5: Durer ne puis, se ne voys vous belle
Et pour ma foy, tant que serray vivant,

Aultre que vous n'ameray autant:
Je vous promes, doulce plaisant pucelle.

Nr. 11: Poy che crudel fortuna et rio distino
Mi constringi a partir segnor mio caro,
Seguiro suo voler con pianto amaro.
Staro tanto lontan dal tuo bel volto
Lasciando a te el mio core,
Fin che pietà tu arai del mio languire.
Ne per altra giamai ti sero tolto,
Se ben volesse amore,
Tenendo sempre in te fermo el desire.

Beide Texte — der zweite trotz seines klagenden Anfangs — stellen ein Treuegelöbnis dar und entsprechend diesem ernsten, doch nicht traurigen Grundaffekt ist zur Komposition der 8. tonus gewählt worden [45]. Darüber hinaus finden sich in Nr. 11 die Worte „mio caro" durch mi-Klausel und „staro tanto" durch Stehenbleiben der Melodik (Repercussion von c″) hervorgehoben.

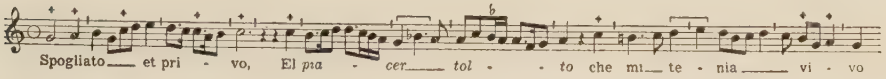
Der Text von Nr. 19 lautet:

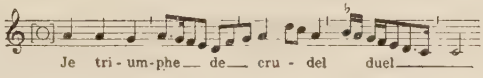
El mal foco arda
Quella falsa lingua, } a
Che m'a di tanto amore
Spogliato et privo,
El piacer tolto, } b
Che mi tenia vivo,
Per sua nequicia
Et non per mia fallenza. } c

Die Wahl des 8. tonus ist, ungeachtet der „indignationem et increpationem" [46] enthaltenden Anfangszeilen und der im Mittelteil ausgedrückten Klage, wohl durch die Schlusszeilen bestimmt. Wiederum ist bei vokaler Ausführung aller Stimmen der Superius allein Träger des dem Textaffekt entsprechenden tonus. Sehr deutlich ist in seinem Verlauf (nach den oben mit a, b, c bezeichneten Unterteilungen) eine Bildung in sich mehrfach gegliederter melodischer Grossabschnitte zu beobachten, denen jeweils die „formula octavi toni" zugrunde liegt. Zwischen Initium und Schlussfall von Abschnitt b ist anstelle blosser Umspielung der Repercussion eine, durch die Textworte bedingt, auf

[45] Zur Charakterisierung bei den mittelalterlichen Theoretikern s. Abert, *a.a.O.*; Gafurius (III, 15) empfiehlt Anwendung des 8. tonus für „verba modestiae".

[46] Gafurius III, 15; diese Affekte erforderten „asperos sonos et duriores emittere, quod tertio ac septimo tono plaerumque solitum est ascribi".

a-mi schliessende Melodiephrase eingefügt, die sich jedoch, durch die Repercussa eingeleitet und von ihr gefolgt, dem Melodiemodell des 8. tonus einordnet.

Analyse der Dufayschen Chansons

Unter diesen bietet Nr. 18 das einzige von unserer Sammlung überlieferte Beispiel eines 1. tonus, den bereits die Anfangstakte durch die quintbetonte Initialformel festlegen, eine Wendung, die vom Anfang des „Salve regina" und des Kyrie „Orbis factor" (heute Ed. Vat. Nr. XI) jedem zeitgenössischen Hörer vertraut war.

Auch das andere, von Cochlaeus als Charakteristikum des 1. tonus genannte Intervall, a′-c″, sowie die Repercussion von a′ lassen sich im weiteren Verlauf leicht erkennen, ebenso die Bogenbildung der ganzen Melodie:

Initium	1 -10	Bewegungsraum	a′-d′
media pars	11 -22,1	Repercussa a′ umspielt durch	c″/d″ und f′
conclusio	22,2-27	Bewegungsraum	a′-d′

Der Text lautet:

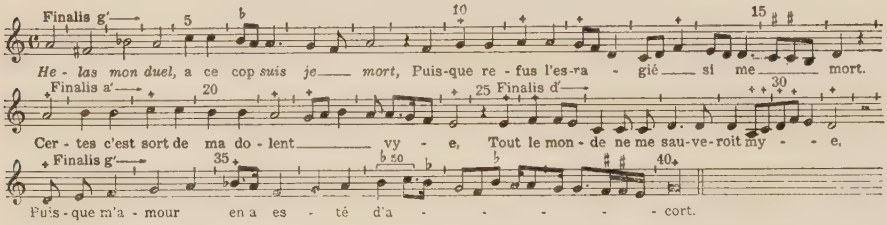
Je triumphe de crudel duel,
Mal anguesseux et mon acueil
Et tout mon ben parfait marture.
Je ne sçaroy mon mal descripre
Ne dire, dont je me dueil.

Der vom Komponisten gemeinte Gesamtaffekt erscheint diesmal in den Anfangsworten ausgedrückt, und von hier erklärt sich die Wahl des 1. tonus, denn dieser trägt schon bei den mittelalterlichen Theoretikern den Charakter von „gewichtigem Ernst und vornehmer Würde" [47];

[47] Abert, *a.a.O.* 234.

Gafurius [48] weist ihm „laudis verba" zu und Jacob Twinger [49] bezeichnet ihn kurzerhand als „regalis". Indes finden auch die Worte „duel" und „marture" durch Tieflage bzw. mi-Klausel ihre besondere Darstellung.

Im 2., auf g′ transponierten tonus stehen Nr. 16 und 17, von denen letztgenanntes Stück ausführlich zu besprechen ist. Die Superius-Melodik seines ersten Teiles lautet:


Finalis g′
He - las mon duel, a ce cop suis je mort, Puis-que re - fus l'es-ra - gié si me mort.
Finalis a′
Finalis d′
Cer - tes c'est sort de ma do - lent vy - e, Tout le mon - de ne me sau-ve-roit my - - e.
Finalis g′
Fuis - que m'a - mour en a es - té d'a - - - - - cort.

Zur einleitenden Melodiephrase vergleiche man diejenige von Nr. 12: wie dort der Ausruf „helas" als fallende kleine Terz, wie dort auch der enge, für die Melodiebewegung des 2. tonus über der Finalis charakteristische Bewegungsraum; dennoch, welch ausserordentliche Abwandlung des Modelles bei Dufay: alle Mittel eindringlichster Darstellung sind hier verwendet; nicht nur vor dem durch Nebeneinanderstellung der kleinen Terz „helas" und des Halbtones „mon duel" entstehenden „falschen" Intervall [51] schreckt Dufay nicht zurück, sondern er versetzt schon die erste Klausel, bevor die Finalis jemals als zäsurbildend berührt wurde, von dieser weg, nur dem Text folgend, einer „res tristis", die, wie gewöhnlich erst in der Mitte eines Stückes, hier gleich anfangs durch eine ausserhalb der Haupttöne (Finalis, Confinalis, Repercussa) liegende mi-Klausel dargestellt wird, ohne dass jedoch der geübte Hörer über den tonus im Ungewissen bliebe [51a]. Nachdem diese Einleitung in der rhetorischen Figur der Exclamatio gleichsam als Devise den Affekt des Stückes in stärksten Ausdrücken vorstellte, verlaufen die folgenden Zeilen ohne Ausdeutung einzelner Worte. Dufay bedient sich hier ständig der typischen Melodik des 2. tonus; um aber nicht in Ein-

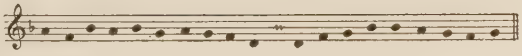
[48] III, 15.

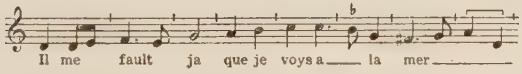
[49] Jacob Twinger (Königshofen), *Tonarius*, ed. F. X. Mathias (Graz 1904), 94.

[50] Durch es im Contratenor bzw. Tenor gesichert.

[51] Vgl. auch die in Pixérecourt, fol. 72v-73r überlieferte anonyme Chanson „Conbien le yoieulx ie fasse, / y'ai sur le cuer une gran masse / de doloreuse deplaisanche ....". Der Superius bewegt sich im 2. tonus, stellt aber den besonderen Gehalt der Anfangszeile durch die auf „le yoieulx" angewandte Intervallik (*g′-fis′-b′-c″-d″*) eindringlich dar; lange vor dem textlichen Zusammenhang enthüllt hier die Musik schon das Unechte der gespielten Freude.

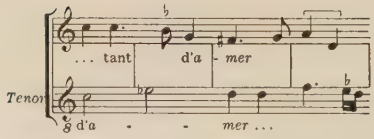
[51a] Vgl. „Le serviteur".

förmigkeit zu verfallen, bezieht er sie jeweils auf eine andere Finalis: die zweite Zeile (9-16) bezieht sich wie die erste noch auf g′ (ohne dass dies jedoch mit einer Klauselbildung hervortritt), die dritte aber (17-24) — besonders zu erkennen am Durchschreiten der Quartenspecies a′-e′ — auf a′, die vierte (25-31) auf d′ als Finalis. Es finden also zwischen Anfangsteil und Schluss (33 ff.), der den auf g′ transponierten 2. tonus wieder aufnimmt, nacheinander zwei Einschübe desselben, nur auf andere Stufen (die reguläre Confinalis und Finalis) transponierten tonus statt. Das Prinzip der Einfügung eines melodisch kontrastierenden Mittelteiles zwischen die den tonus klar ausprägenden „Eckpfeiler" war schon in Nr. 9 und 19 begegnet. Auch in Takt 17-31 der Dufayschen Chanson ist ein solcher Mittelteil zu erkennen, dessen Kontrast infolge des Textes freilich nur musikalischer, nicht affekthafter Art sein kann; trotzdem, und trotz der Erweiterung und nochmaligen Differenzierung dieses Mittelteiles in sich stimmt die Gesamtanlage des Dufayschen Stückes mit der obengenannten überein, und wie in Nr. 19 durch Auslassung des Mittelteiles die typische Melodiestruktur des tonus hervortritt, so auch bei Dufay in den Kerntönen der beiden auf Finalis g′ bezogenen Abschnitte.

Der zweite Teil zeigt zu Anfang — kenntlich an der Verwendung von h′ sowie an der Repercussion von c″ — eine commixtio des 8. tonus:



Auch diese Melodik ist formelhafter Art und in den Initien vieler gregorianischer Melodien nachweisbar, so z.B.:

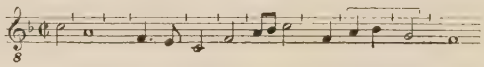
Introitus	„Lux fulgebit"	Grad. Roman.	p. 30
„	„Domine, ne longe facias"	„ „	p. 178
Graduale	„Deus, exaudi"	„ „	p. 156
Offertorium	„Improperium exspectavit"	„ „	p. 184
„	„Benedictus, qui venit"	„ „	p. 260

Das fis′ erklärt sich, ebenso wie die Stimmführung des Tenor an dieser Stelle, aus dem bei der Wiederholung hierauf gesungenen Text:

Wenngleich der Contratenor zum zweiten und dritten Takt dieses Beispieles mit c und d fundiert, so ist doch nicht „Moll-" und „Dur-Klang", sondern der Halbton als Melodieschritt in Tenor und Superius das, was vom Komponisten als Darstellung des Wortaffektes gemeint, vom Hörer in diesem Sinne verstanden wird [52].

Nr. 14, in Superius und Tenor textiert, bewegt sich mit diesen Stimmen im 6. tonus. Die einleitende Melodiephrase des Superius gehört dem oben S. 185 dargestellten Typus an. Für das von der Unterquarte (bzw. Unterterz) zur Finalis aufsteigende Initium lassen sich aus dem gregorianischen Gesangsschatz nachweisen:

Communio	„Exsultavit ut gigas"	Grad. Roman.	p. 20
„	„Honora Dominum"	„ „	p. 349
Introitus	„Dixit Dominus: ego cogito"	„ „	p. 386

Die Tenormelodie der ersten Phrase lautet dagegen:



Sie prägt den plagalen tonus ebenfalls klar aus, doch ohne Bindung an ein Modell einzig durch den Ambitus, genauer durch die sofort exponierte Anordnung der Quarten- und Quintenspecies innerhalb der Oktave [53]. Eigentümlich berührt, beim Fehlen aller commixtiones, die

[52] Vgl. die Stelle „di mei tormenti" des von Besseler (Artikel „Ciconia" in *MGG* II, 1427) wiedergegebenen Beispieles; ferner: Dufay, „Se la face ay pale", die Stelle „la cause est amer"; Tromboncino, „Se ben hor" (Besseler, Die Musik des Mittelalters, 220) die Stelle „Amara pena mia". Wie lange diese Auffassung noch vorhält, kann am Beispiel eines Liedsatzes von Jacob Meiland („Ganz sehr betrübt ist mir mein Herz"; Newe ausserlesene Teutsche Liedlein / mit fünff vnd vier Stimmen .... Nürnberg 1569, Nr. 13) gezeigt werden, den der moderne Hörer als durchaus akkordisch bestimmtes Stück empfinden wird. Dennoch sind nicht die über den Fundamenttönen des Bassus entstehenden Zusammenklänge und ihre Folgen Träger des Ausdrucks, sondern die „formula quarti toni" in Superius und Tenor, dazu die in diesen Stimmen — und nur in ihnen, niemals in Bassus oder Altus! — auf besonders affektstarke Worte angewandte lamentable Intervallik.

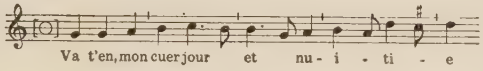
[53] Diese Auffassung bestimmt ausschliesslich z.B. den Tenor der Willaertschen Psalmmotette „Dilexi, quoniam exaudiet", dessen Melodik, allenthalben von wortausdeutenden Figuren (Semitonia „tribulationem, dolorem", abwärts gerichtete Intervallsprünge „mortis, lapsu") durchsetzt, kaum mehr etwas von der „formula sexti toni" enthält, dennoch durch den plagalen Ambitus (ohne jede licentia) sofort als solcher (und damit als Träger des dem Text entsprechenden Affektes) kenntlich ist.

Reihenfolge der Klauseln — absteigend f′, d′, c — innerhalb des ersten Teiles; auch sie scheint indes vom Text her verständlich:

Adieu, m'amour, adieu ma joye,
Adieu le solas, que avoye,
Adieu ma leale maistresse.

Die Anlage dieses Textes enthält in der Figur der Anaphora eine sukzessive Steigerung innerhalb des unverändert beibehaltenen Grundaffektes. Da dieser Affekt ein trauriger, Tieflage aber ein Darstellungsmittel der „res tristis" ist, erscheint sehr naheliegend, ein „immer trauriger werden" durch sukzessives Absinken der Zeilenschlüsse darzustellen. Auch hierin ist Dufay vielleicht nicht ohne Vorgänger [54].

Im 8. tonus stehen Nr. 7 und 8. Nr. 7 zeigt gleich anfangs eine wesentliche Abweichung von dessen bisher betrachteten Melodien:



Obwohl das typische Quarten-Initium keineswegs fehlt, ist doch durch das Fehlen der Repercussion und der Klauselbildung auf der Repercussa das Melodiemodell weitgehend zugunsten einer auf der Quintenspecies basierenden Melodik verlassen. Auch die Einfügung einer textbedingten Klausel a-mi („ay chier") in die „Repercussions"-Partie tritt nicht mit derselben handgreiflichen Deutlichkeit wie in Nr. 19 hervor.

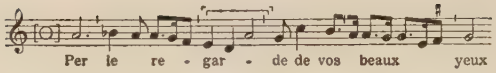
Der Text von Nr. 8 lautet:

Per le reguarde de vos beaux yeux
Et de vos mainteng bel et gent
A vous belle viens humblement
Moy presenter vostre amoureux.

Die Situation — der Liebhaber naht sich in „modestia" seiner Dame — erklärt die Wahl des 8. tonus. Wieder vermeidet Dufay im Initium einen typischen Verlauf:

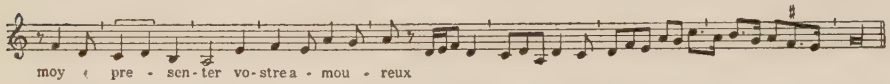
[54] s. Hasprois, „Se mes deux yeux" (O, Nr. 257; wiedergegeben bei Dannemann, *a.a.O.*, letztes Stück des Anhangs), Takt 20-27. Text und Schlusstöne der auf diese Takte entfallenden vier Melodiezeilen lauten:

Je prieroye, qu'il vous pleust a ouir	gis′
Les griefs tourmens, qu'il me convient souffrir	f′
Pour vo destre oeul, qui est d'un regart plains,	e′
Tel est si fait que pour amans occir.	d′



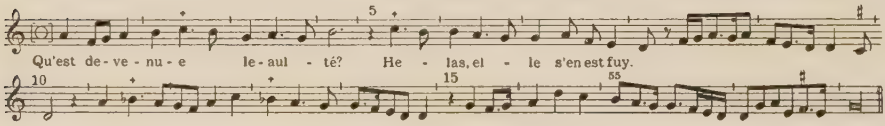
Doch zeigen, wie schon das Ende dieser Phrase, die unmittelbar folgende Wendung und die auf „viens humblement" gesungene Melodie die charakteristische Intervallik des 8. tonus (f′-a′-c″-g′).

Die Schlusspartie lautet:



Die hierin vertonte letzte Textzeile ist vom Gesamtaffekt der „modestia" ausgenommen und, da die Worte „de amore" handeln, in den lamentablen 2. tonus gesetzt (mit einer abwärts führenden Melodiewendung, die wohl auf die Verneigung des sich vorstellenden Liebhabers anspielt); erst mit der Intervallfolge d′-f′-a′-c′ des drittletzten Taktes kehrt der Melodieverlauf, die Gesamtform schliessend, in den 8. tonus zurück.

Von allem Bisherigen weicht Nr. 15 ab:



Ob diese Chanson als einzige unvollständig textiert ist, kann nicht entschieden werden; die mögliche Fortsetzung — Klage über die entflohene Treue — ist jedenfalls leicht zu erschliessen. Die Melodik der ersten Phrase (Takt 1-10) enthüllt sich, wohl bedingt durch das Wort „leaulté", als 8. tonus, dessen Eigenart in der dem Initium zugrundeliegenden Intervallik (f′-a′-c″) sowie in der Repercussion von c″ zutagetritt. Auch hier entfernt sich aber die Melodik Dufays — vor allem duch Verhüllung der Repercussion [56] — viel weiter vom Melodiemodell,

[55] Lies das Akzidenz ♭ über h. Die Alteration ist hier gesichert durch zweimalige Vorzeichnung im Tenor dieses und des folgenden Taktes, zudem durch die auf f′ gerichtete, mit h′ einen kaum verhüllten Tritonus ergebende Melodiebewegung.

[56] Vor allem die Verteilung der Repercussion auf zwei Melodieabschnitte bringt diese Wirkung hervor. Eine Entrhythmisierung der Melodie macht die typische Grundlage sogleich offenbar:

als dies bei Joye, Bedingham und Ro. de Anglia der Fall ist. Ausdeutungen einzelner Worte („helas" — Semitonium, „s'en est fuy" — Kurzmensurierung) sind leicht zu erkennen. Von Takt 11 an verändert sich die Melodiebildung: die bisherige Repercussa c″ verliert ihre Vorzugsstellung; wo jetzt noch c″ berührt wird, ist es blosser Durchgang innerhalb der Quintenspecies d″-g′ (Takt 16) oder (Takt 12) zwar Spitzenton, doch nicht im Sinne eines zentralen, vom Initium angezielten, Ausschwingungen der Melodielinie zwischen Initium und Schlussfall gleichsam als Achse haltenden Tones, sondern selbst nur Teilton einer solchen Ausschwingung, deren Achse von b′ gebildet wird. Die Repercussa ist also von c″ nach b′ verschoben worden; das heisst nichts anderes, als dass die Melodie aus dem 8. in den auf g′ transponierten 2. tonus übergegangen ist. In dieser Chanson-Diskantmelodie sind also zwei toni und damit zwei Affekte in ausgewogener Proportion gegenübergestellt, ein Aufbau, der sich ähnlich für Binchois' „De plus en plus" nachweisen lässt [57]. Während etwa Joye (Nr. 11), nachdem er aus dem Schluss seines Textes den Gesamtaffekt gefunden, über Worte wie „crudel fortuna e rio distino" und „pianto amaro" wegkomponiert, ist bei Dufay gerade in den Melodien des 8. tonus zu beobachten, wie keines der zur „lamentabilis materia" gehörenden Worte übergangen, jedes vielmehr durch „flebiles sonos" dargestellt, der Gesamtverlauf durch subtile Nachzeichnung des Textes aufgespalten, das dem tonus eigene Melodiemodell (ohne indes unkenntlich zu werden) variiert wird. Dufay erweist sich hier als virtuoser Beherrscher der commixtio tonorum (deren ausführliche Behandlung bei Tinctoris jetzt einleuchtend wird), eines Verfahrens, welches Tinctoris nur mit grösster Vorsicht zu gebrauchen empfiehlt [58]. Auch die Eindringlichkeit der Darstellung eines affektbeladene Worte geradezu häufenden Textes (Nr. 17, Anfang)

[57] ed. D. Plamenac, Johannes Ockegem, Sämtliche Werke I, Leipzig 1927, 78.

Text:	De plus en plus se renouvelle,	5. tonus
	Ma doulce dame gente et belle,	
	Ma volonté de vous veir.	6. tonus
	Ce me fait le tres grand desir,	2. tonus
	Que j'ai de vous ouir nouvelle.	

Zu beachten auch die Tieflagen „volenté de vous veir" und „Que j'ai de vous".

[58] In cap. 18 (Coussemaker p. 67) warnt er vor „ungeordnetem" Gebrauch der commixtio: „debet attamen accuratissime cavere (sc. compositor), quomodo eam ordinet; nihil enim est, quod cantus distositos efficiat, quam commixtio ipsa, si fuerit inordinata". Nach der Handhabung der commixtio zu schliessen, gehört auch das anonym überlieferte Stück Nr. 9 einem überragenden Meister (Dufay oder Binchois?) an.

wird von keinem der anderen in Hs. Porto überlieferten Stücke übertroffen [59].

Es bleibt nunmehr noch übrig, die Zusammensetzung des Chanson-Anhanges sowie die Verbindung zwischen Chanson-Anhang und Traktat aufzuzeigen.

In sämtlichen von Hs. Porto überlieferten Chansons erscheint der Superius vorzugsweise als Träger der sinnvollen Einheit von Wort und Melodie, wie sie durch Verwendung des dem Textaffekt zugeordneten tonus entsteht. Repräsentiert wird dieser tonus durch den Ambitus einerseits, weit eindringlicher aber durch bestimmte, besonders als Initial- und Schlussbildungen auftretende Melodieformeln, deren Vorbilder sich in den Choralmelodien des entsprechenden tonus finden. Diese Nähe zum Choral scheint nicht ohne Zusammenhang mit der Auswahl der „materiae", in deren Verteilung die Stücke ein getreues Abbild des ganzen Chansonrepertoires (mit seiner durch die Situationen von „Liebesklage, Entsagung und Sehnsucht" [60] bestimmten Stoffwelt) geben: lamentable toni [61] werden in grosser Zahl vorgeführt (12 von insgesamt 19 Stücken), sodann die „medii" mit 5 Beispielen des 8. („modestiae") und einem des 1. tonus („laudis verba"), während die heiteren Affekte (ihnen entsprechend 5. und auch 1. tonus, mit Melodietypen nichtgregorianischer Herkunft [62]) nur in einer kurzen Episode berührt werden.

Auf dieses Repertoire aber weisen die Ausführungen, mit welchen Gafurius — abweichend von der systematischen Aufzählung bei mittelalterlichen Theoretikern — die „affectiones" der toni (zuerst und am ausführlichsten der lamentablen) beschreibt. Mit Recht ist bemerkt

[59] Über die Entwicklung der tonus-Lehre vom 16. zum 17. Jahrhundert hofft der Verf. zu gegebener Zeit berichten zu können. — Für die deutsche Tradition des 17. Jahrhunderts s. die eingangs zitierte Arbeit von E. F. Callenberg.

[60] W. Gurlitt, „Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise". Besprechung in *Revue Belge de Musicologie* V, 1951, 90 f.

[61] Unter ihnen fehlt merkwürdigerweise der von Gafarius, aber auch schon von Twinger als lamentabel bezeichnete 4. tonus. — Es wäre überhaupt zu fragen, wann und wie der 4. tonus zu dieser, von den bei Abert *a.a.O.* zitierten Theoretikern ihm nirgends zugeschriebenen Affektbestimmtheit gelangte.

[62] Zum Melodietypus des 5. tonus s. oben S. 186, Anm. 44. — Noch verbreiteter scheint ein ähnlich verlaufender Melodietypus des 1. tonus; s. die Chanson „J'aim. Qui?" (O, Nr. 249) bei Dannemann *a.a.O.*, Anhang Nr. 31; den bekannten Kanon „Martin, lieber Herre, nun lass uns *fröhlich* sein"; zahlreiche Beispiele auch in Tenor-Melodien: Messensätze von Hs. Apt (Gastoué Nr. 4, 33, 36); auch bei Dannemann (Anh. Nr. 36 — Loqueville, Anh. Nr. 58 — H. de Salinis), in Messen von Barbireau („Terribilment", Pleni, Benedictus, Agnus II) und Alexander Agricola (Missa „primi toni", Gloria) sowie in Basse danse-Tenores (Closson Nr. 1, 4, 21, 36, 54).

worden, dass Tinctoris diesen Gegenstand nicht behandelt[63]; der Grund hierfür liegt jedoch nicht darin, dass er ihm unbekannt oder unwichtig wäre, sondern in seiner Zugehörigkeit, die sich noch in der Einordnung bei Gafurius verrät: weder bei Behandlung der toni selbst erscheint die Lehre von deren Affekten, noch im Corpus der ars contrapuncti, vielmehr erst in deren Schlusskapitel („De regimine et modestia modulantis") neben aufführungs-praktischen Vorschriften und speziell handwerklichen, über die Grundregeln der ars contrapuncti hinausgehenden Anweisungen, also in einem den usus betreffenden Anhangskapitel. Weil dieses bei Tinctoris fehlt, fehlt bei ihm auch der Hinweis auf die Affektcharaktere der toni. Wo aber, wie bei Konrad von Zabern, der usus zum Gegenstand theoretischer Betrachtung gemacht wird, kommen sofort auch Mittel der Affektdarstellung zur Sprache.

Textausdeutung durch den tonus und Ausdeutung von Einzelworten durch spezifische Melodieführung, seit Josquin, zumal in der Motette als führender Gattung, allbekannt, wird also im Chansonsatz schon erheblich früher, doch der theoretischen Betrachtung entzogen, geübt. Unsere Handschrift stellt keineswegs das älteste Dokument hierfür dar; sie zeigt vielmehr schon eine gefestigte Tradition von „Figuren", die sich ohne Mühe bis auf Machaut zurückführen lässt. Somit erklärt sich die Bestimmung der dem Musiktraktat angefügten Chansons als „exempla", zugleich für die tonus-, contrapunctus- und Figurenlehre. Ihre Kommentierung bleibt noch im Bereiche mündlicher Unterweisung. Indem deren Inhalt aber aus der Zusammenstellung der Beispiele — ganz übereinstimmend mit den im späten 15. Jahrhundert einsetzenden schriftlichen Zeugnissen — erschliessbar ist, besitzt die Handschrift Porto als Dokument einer noch über zwei Jahrhunderte hinaus dauernden, in deren Verlauf alle musikalischen Formen durchdringenden Tradition ihren hohen Wert.

Freiburg i.Br.

[63] H. Zenck, Zarlinos „Istitutioni harmoniche" als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance, *ZfM* 12, 556.

EARLY ELIZABETHAN SONGS [1]

John Hall's *Court of Virtue*, 1565

RUSSELL A. FRASER

In 1595 the British bookseller, Andrew Maunsell, when compiling his *Catalogue of English Printed Books*, had occasion to record „The *Court* of vertue, containing godly songes with notes, made by John *Hall* chirurgion". [2] Was Maunsell's attention drawn to this unexceptional octavo volume, printed by Thomas Marshe thirty years before, because of its steadfast appeal? One can hardly suppose so: for what have William Byrd and Thomas Campion, what have Weelkes and Wilbye and Dowland to do with John Hall, chirurgion? Why bother, in a word, to peruse the naive songs of an obscure Kentish doctor when the great age of Elizabethan music is at hand? No, the more plausible explanation for Maunsell's brief glance is a melancholy one: Hall's book attracted notice because it was dead, and doubtless gathering dust on the bookseller's shelves.

Yet the *Court of Virtue* was diverting enough, in its own acidulous fashion. When it came from the press, in 1565, Puritans and preachers like Becon and Cartwright, Crowley and Gosson must have been fairly delighted. For here was a book which threw down the gage, as the moralizing William Baldwin would have it, to those „baudy balades of lecherous loue that commonly are indited and song of idle courtyers in princes and noblemens houses". [3] Laying apart all „fayned rymes of vanytye", [4] Hall set himself „to give our youth of England some occasion to change their foul and corrupt ballads into swete songs and

[1] This paper is part of a larger project made possible by grants from the American Council of Learned Societies, the American Philosophical Society, and Dartmouth College.

[2] Sig. D 2v.

[3] *The Canticles or Balades of Salomon .... in English Meter*, William Baldwin, London, 1549, sig. A 3v.

[4] *Al such psalmes of Dauid as Thomas Sternhold .... didde .... draw into English Metre .... emprinted by Edwarde Whitchurche*, 1549, sig. A 3r.

spiritual hymns of God's honour". [5] In his Prologue Hall pays court to the royal Lady Virtue, who assigns him the task of collecting Christian hymns that his benighted compatriots may sing. For:

> A booke also of songes they have,
> And Venus court they doe it name.
> No fylthy mynde a song can crave,
> But therein he may finde the same:
> And in suche songes is all their game.
> Whereof ryght dyvers bookes be made,
> To nuryshe that moste fylthy trade. [6]

Now the *Court of Venus*, as the reader might surmise, was an inoffensive miscellany of early sixteenth-century songs. But to the austere Dr. Hall, a product of pre-Reformation England, an eyewitness of the savage reaction under „Bloody Mary" Tudor, lay songs were profane songs, evil on their face. Those words which Shakespeare makes Juliet say to her Nurse: „Thou shamest the music of sweet news By playing it to me with so sour a face", [7] could scarcely have won Hall's approval. Sweet news, as one told it, was sour; as a God-fearing man was somehow a gloomy one. And if he must sing — for truly it seemed that he must — why, let his songs be sober, then, let them treat of pious things. It was to furnish those songs that Hall wrote the *Court of Virtue*, containing, as the Stationers' Register records, „many holy or spretuall songes Sonettes psalmes ballettes short sentences as well of holy scriptures as others". [8]

A more conventional writer might well have been content to draw on the Bible for his verses. And, indeed, Hall went often to the Old and New Testaments: to Hebrews, Jeremiah, and Hosea; to Corinthians, Matthew, and John. He made free use, too, of the Apocryphal Books and, when these failed him, found within himself the inspiration for many a lugubrious ditty: against pride and avarice, flattery and falsehood. But Hall did more than this. With a godliness not the less effective for its leaven of shrewd dramatic sense, he made himself familiar with secular poetry, absorbed its technique. Then, plundering

[5] „Miles Coverdale unto the Christian Reader" in *Goostly Psalmes and Spirituall Songes*, from *Remains of Myles Coverdale*, ed. George Pearson for The Parker Society (Cambridge, 1846), p. 538.

[6] Sigs. B 5v-B 6v.

[7] *Romeo and Juliet*, II, v, 23-24.

[8] Arber's *Transcript*, I, 268.

verses from popular collections like the *Court of Venus* and *Tottel's Miscellany*, Hall moralized these poems and set them to music. [9]

So, for a homily on dissembling, he begins in the manner of a light-hearted song: „In sommer time when flowrs gan spring"; for another on false weights and measures he derives his style from courtly verse: „My hart constraines my mouth to tell". A gloomy exhortation to the virtuous life takes for its title: „A ditie to be sung of musiciens in the mornyng, at theyr lord or masters chamber doore". In this tune there is found an additional twist, for while the language is that of a secular poem — „The dauning day begins to glare, And Lucifer doth shine on hie" — the sentiment is exceedingly moral, and the music rather more so: for it follows exactly the first two bars of the Doxology, first rendered in the Genevan Psalter of 1551. This is the hymn familiar to Protestants as „Old Hundredth", and it is the only source I have so far ascertained for any of Hall's tunes.

Again, a song on the Last Judgment (anticipated eagerly for the hell fire that will follow, consuming the wicked) is written in the macaronic style: „When that a voyce from heaven shall come, *Venite ad iudicium*". Most significant of all are Hall's redactions of Sir Thomas Wyatt, perhaps the most considerable English poet between Chaucer and Spenser. Thus the *Court of Virtue* — and its very title is a jibe — parodies in song Wyatt's lovely „Blame not my lute", and „My pen obey my will awhile". Thus, too, does it suggest the popularity of those songs and the tradition which nourished them, a tradition which one perceives and can welcome even beneath Hall's moral cover.

The uniform simplicity of Hall's tunes is broken only by number 31, unique in that four parts: triplex, contra tenor, tenor, and bassus, are provided by the author. Though the Oxford English Dictionary defines

[9] It was Richard Tottel who was guilty of the first theft: from Hall's *Proverbs* (1549), sigs. A 5-7, Tottel purloined two poems for inclusion in the *Miscellany*. See Hyder E. Rollins, „Tottel's ‚Miscellany' and John Hall," *TLS*, Jan. 14, 1932, p. 28; and *Tottel's Miscellany*, ed. Rollins (Cambridge, Mass., 1928), I, 234.

Hall, in turn, when compiling the *Court of Virtue*, drew on Tottel for one poem, certainly: „Lyke as the lark within the marlians foote" (*Virtue*, Q 2v-3v; Tottel, I, 126). Hall went also to the *Court of Venus* for three poems by Sir Thomas Wyatt. The first and second poems, „My lute awake" and „My penne take payne" (*Virtue*, M 2v-4, N 5v-6v), occur in two of the three *Court of Venus* fragments: in *A Boke of Balettes*, on fol. 45r-v and fol. 45v; in the Folger Library *Court of Venus* on A 4r-v and A 3v-4r. The first poem, „My lute awake," is found also in Tottel, I, pp. 62 f.

The third Wyatt poem, „Blame not my lute" (*Virtue*, L 8-M 2v) appears nowhere but in the Devonshire Ms. Add. 17492. I conjecture that it had been printed in the *Court of Venus*, and that Hall took it from that book.

triplex as „three fold", Hall's notation indicates the reading „soprano". Shakespeare, in *Twelfth Night*, seems to offer corroboration: „The triplex, sir," says Feste, the Clown, „is a good tripping measure". [10] For the rest, the music is scarcely complex, if no less engaging. Here follows, then, an inventory of that music: thirty-one songs from the reign of Elizabeth I, surviving in but four imperfect texts, [11] and unprinted for the space of nearly four hundred years. [12]

1. *The prayse of vertue.* „Al men that wyll walke in Gods deuine wayes," Sig. B 7r.
2. *The prayse of faithe. Hebre. 11.* „If I shall enterpryse to make," C 1r.
3. *The prayse of hope, out of many places of scripture.* „Hope (the medcyn against dreadfull dispayre)," C 4v.
4. *The prayse of Godly loue or charitie out of 1. Cor. 13. & Iohn. 4.* „Of Charitie or godly loue To make a perfect prayse," C 7r.
5. *The prayse of Godly wysdome out of the booke of wysdome, called Sapientia, cap. vi.* „The worthy wyse kyng Salomon in wysdoms exercyse," D 2r.
6. *The nynth chapiter of Ecclesiasticus: or booke of Iesus the sonne of Sirach.* „Of ielousie who so wyll heare," G 4r.
7. *The maner of true and perfecte prayer instituted by our Sauiour Iesus Christe, the only sonne of God, the wisdom of the father, and seconde person in trinitie.* „The syxt of mathewe if ye reade example ye may finde," G 6v.
8. *Iudith. 16.* „On tabrets to the lorde let us our thankfull songes begin," I 8r.
9. *Prouerb. xxx.* „O Lord two thinges I the require," k 2r.
10. *Out of the thirde chapiter of Ieremies lamentations.* „I am the man whom God in his wrath," k 7r.
11. *Oseas. xiiii.* „O Lord our God we turne to the," L 3r.
12. *Ionas. Cap. ii.* „In my trouble and payne to thee lord," L 4v.
13. *A ditie of lamentation against the dissemblyng and hipocriticall false dealynge, vsed of moste folke in these dayes: that is to saye, holy and honest talke, myxed with wicked and vicious dedes.* „In sommer time when flowrs gan spryng," L 6r.
14. *A ditie named blame not my lute whiche vnder that title toucheth, replieth, and rebuketh, the wycked state and enormities of most people, in these present miserable dayes.* „Blame not my lute though it doe sounde," L 8r.
15. *A ditie shewyng the office of all estates: warnyng them to repent, & walke euery estate according to their callyng.* „Let heauen harke & earth geue eare," M 4r.
16. *A voyce from heauen to you shall come, Venite ad iudicium.* „O Man amend defer no tyme," M 7r.

[10] V, i, 41.

[11] In the British Museum, Bodleian, Folger Shakespeare, and Huntington Libraries.

[12] For further information on John Hall and his musicianship, see an article by this writer entitled „An Amateur Elizabethan Composer," in *Music & Letters* (London), vol. XXXIII, No. 4, October 1952, pp. 329-332.

17. *Against pryde.* „You proud men all I saye abyde," N 1r.
18. *A description of auarice.* „Saint Bernard saith the chariot of auarice is borne," N 4r.
19. *A dittie of the pen inueiyng against vsury and false dealyng.* „My pen obey my wyll a whyle," N 5v.
20. *That vertue excelleth both ryches and beautie.* „Sith nothyng can be sure, that hath no perfect ground," O 7v.
21. *The faithfull souldiour of Christe, desireth assistance of God against his ghostly enemies.* „Here out O lorde the right request," P 2r.
22. *An exhortacion to brotherly loue and vnitie.* „Beholde it is a ioyfull thyng," P 2v.
23. *The iust and true mā complaineth, that flattery and falshod is more regarded than truthe, and reioyseth that he is hated for the truthe.* „If truth may take no trusty hold," P 4r.
24. *An holsome warning for all men that beare the name of Christians, to lyue Christianly.* „O harke a whyle vnto my style," P 5r.
25. *A short song exhorting all men to abstayne from the vse of false weyghtes and measures.* „My harte constraines my mouth to tell," P 6v.
26. *A Ditie declarynge the stedfast hope and trust that the faythfull afflicted soule hath in Christ Iesu.* „Like as certain, the hart wold faine," P 7v.
27. *The iust innocent complayneth on sclanderous tongues.* „Like as the larke within the marlions foote," Q 2v.
28. *The innocent sclaundered complaineth praying for the conuertion of his enemies.* „Al cōfortles lo without any ayd," Q 3v.
29. *A song against the sinful time wherein all thynges are out of order, and synne groweth nere vnto rypnes.* „Is it not tyme that syn and crime," T 2v and a 7v.
30. *A ditie to be sung of musiciens in the mornyng, at theyr lord or masters chamber doore, orels where of hym to be heard.* „The dauning day begins to glare," Y 7v.
31. *An exhortacion for vertuous men to perciste in vertue and to prayse Christ the authour of vertue, to whom be all honour and glory.* Amē. „Al vertuous men that vertue loue," a 2v.

Duke University

MATTHIA FERRABOSCO

HELLMUT FEDERHOFER

Of the numerous composers by the name of Ferrabosco (Ferabosco) [1] two were in the service of the Hapsburgs, namely Constantino and Matthia Ferrabosco. Both came from Bologna. Constantino Ferrabosco calls himself, on the title page of the fourth book of his *Canzonette a 4 voci* which came out in Nuremberg in 1590, „Bolognese, Musico di S.M. Caesarea" (= Kaiser Rudolf II.) and similarly Matthia Ferrabosco, in the first book of his *Canzonette a 4 voci*, that came out in Venice in 1585, calls himself „da Bologna, servitore del Sereniss. Arciduca Carlo d'Austria" [2]. Archduke Karl was a son of the Emperor Ferdinand I. († 1564), and resided from 1564 to 1590 in Graz, the capital of Inner Austria. He established a court chapel of his own in Graz, with musicians drawn at first chiefly of the Dutch, partly from the disbanded choir of the Viennese court chapel of Ferdinand I, but later mainly from Italy, among whom was also Matthia Ferrabosco, who entered the Graz court chapel on the 1st September 1581 as *Kapellsinger* (alto) [3]. F. Bischoff, B. A. Wallner and A. Einstein have already given some attention to this master [4], but the information we have about

[1] R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon* Vol. 3, p. 416/417. — Grove's *Dictionary of Music and Musicians*. 3rd ed. Vol. 2, p. 216 f. and Suppl. Vol. p. 214/215.

[2] E. Vogel, *Bibliothek d. gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens* Vol. 1. 1892, p. 226 f. — A. Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien.* — Leipzig 1902, p. 10 (Göhler 1). — The only complete copy of the canzonettas of Matthia Ferrabosco of the year 1585 is in the University Library of Upsala, and a microfilm of it is in the institute of musicology at the University of Graz.

[3] Appendix No. 1. In the Appendix the most important documents are reproduced in the original.

[4] F. Bischoff, „Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Steiermark" in *Mitteilungen d. hist. Vereines f. Steiermark. H. 37*, Graz 1889, p. 142 and 147. — B. A. Wallner, *Musikalische Denkmäler d. Steinätzkunst d. 16. u. 17. Jhdts.* München 1912, p. 102 f. and 445, 448 ff. — A. Einstein, „Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof . . . .", in *Studien z. Musikwissenschaft.* Bd. 1, Wien 1934, p. 36/37. — His name is also given by J. Zahn, *Styriaca.* Graz 1894, p. 180. — A Pietro Ferrabosco (c. 1512-1588), born in Laino near Como, was architect, painter and imperial builder. He stayed in Graz several times after 1572. F. Popelka, *Geschichte d. Stadt Graz.* Vol. 1, Graz 1928, p. 252. Also Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildende Künste.* Vol. 11, Leipzig 1915, p. 394.

him up to date, in part both incomplete and inaccurate, can be largely supplemented and corrected by means of the sources found in the provincial government archives in Graz. Besides, no one has yet assessed his canzonette collection.

Whether his father and possible teacher was that Domenico Ferrabosco [5], who according to C. Schmidl was born on the 14th of February 1513 in Bologna [6] and composed the famous and frequently reprinted and recopied madrigal „Io mi son giovinetta", is not certain, but perfectly possible, for Matthia Ferrabosco must have been still young at the time of his entry into the Graz court chapel, as he served there altogether 35 years [7]. C. Schmidl assumes that he was born about 1550. How he got into the Graz court chapel, whether he held an appointment before that, and if so, what, is unknown. Exactly a month before his entry, namely on the 1st August 1581, Simon Gatto, who had served at the Graz court since 1572 as a „trombonista" had been appointed *Hofkapellmeister* [8]. This position had remained unfilled since the death of Annibale Padovano on 15th March 1575, since obviously no suitable successor could be found for this famous master, and until the appointment of Simon Gatto, Dionigi Fabri (alto), already well advanced in years and service, had been *Kapellmeisteramtsverwalter* [9]. The *Hofkapellmeister* had usually a considerable say in the appointment of court musicians; he even made the appointments himself, as for instance in the case of Simon Gatto who we know in 1584 brought no less than five Italian musicians to the Graz court chapel [10]. The appointment, in fact, of Matthia Ferrabosco may also have been made through Simon Gatto. And it is not impossible that Hans Kisl, imperial councillor and *erzherzoglicher Hofkammerpräsident*, whose family was reckoned „zu den

[5] On Domenico Ferrabosco compare A. Einstein, *The italian madrigal*. Vol. 1. Princeton 1949, p. 307 ff.

[6] C. Schmidl, *Dizionario universale dei Musicisti*, Milano 1937, Suppl. p. 296 f.

[7] Appendix No. 26.

[8] Appendix No. 1. On Simon Gatto compare A. J. Hey„ „Simon Gatto" in *Aus dem Musikleben des Steirerlandes*, Graz 1924, S. 27-33.

[9] Appendix No. 1 and Graz, Landesregierungsarchiv [= Archives of the Provincial Government], HK 1587-VII-80. — D. Fabri was one of those singers that Archduke Karl brought with him from Vienna to Graz. In the Vienna Court chapel of the Emperor Ferdinand I he can be traced from 1563 to 1564. Compare A. Smijers, „Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543-1619" in *Studien zur Musikwissenschaft*, H. 6, 1919, p. 143.

[10] Vincenzo Gatti (perhaps a relative of Simon Gatto), Fra Bernardino da Recanati, Giovanni Battista Galeno, Filippo Croce and Augustin Vincentino. — Graz, Landesregierungsarchiv [= Archives of the Provincial Government], HK 1585-VII-17.

grossen maezenatischen Häusern am Grazer Hof", as A. Einstein has already emphasised [11], was responsible for his call to Graz. However that may be, Ferrabosco dedicated his above-mentioned collection of Canzonettas to him, with a preface which is flattering but not informative.

His name is mentioned several times in the course of the following years. He appears twice in lists of publications for the year 1582 as „Mathias Ferraboschis" under the „Cantorey", and in the next year a large sum of money is granted him [12]. Sandberger has already told us that he travelled from Graz to Munich in 1585 [13]. Einstein rightly conjectures that he gave to the Munich court, which was on the most cordial terms with the Graz court, a print of his Canzonettas [14]. Soon Ferrabosco seems to have attracted attention on account of his special musical abilities. When, for instance, at the end of June 1582 the *Kapellknabenpräzeptor* Lambert de Sayve gave up his service with the Graz court chapel to take up his new position as *Hofkapellmeister* to the Archduke and later Emperor Matthias [15], Simon Gatto first took over the care and training of the choirboys [16], but then left this job to Matthia Ferrabosco. We can tell this from the exchequer records of 1590-XI-55, which he signs as „Altista et Precettore dei Putti di Capella in Musica". Here he expressly alludes to the fact that he had already applied in 1588 for an increase of salary from 14 fl. to 16 fl., for his duties as teacher of the choirboys [17]. He had thus attained the most important and

[11] A. Einstein, *loc. cit.*, p. 30. — Eitner, *Quellenlexikon*, Bd. 5, p. 357 names after Gerber 2 a „Johann Jacob Khisel" with a madrigal and motet collection that appeared in 1591 in Venice, but is now not to be found. As we see from the title quoted by A. Göhler, loc. cit. pag. 21 (Göhler 1) the composer is a son of that HansKisl, to whom M. Ferrabosco dedicated his collection of canzonettas. Johann Jacob Khisel (Kisel) is also mentioned by G. Reichert, *Martin Crusius u. d. Musik in Tübingen um 1590*, AfMw. 10, 1953, p. 194. About other musical dedications to the Kisl family cf. A. Einstein, *The italian madrigal*, Vol. 2, p. 757.

[12] Appendix No. 28.

[13] A. Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Vol. 3, 1. Leipzig 1895, p. 149 & 152.

[14] A. Einstein, *op. cit.*, p. 36.

[15] H. Federhofer, „Lambert de Sayve an der Grazer Hofkapelle" in *Revue belge de musicologie*, Vol. 3, 1949, pp. 213-218.

[16] Graz, Landesregierungsarchiv [= Archives of the Provincial Government] HK 1588-II-26 & 1588-IX-13.

[17] Appendix No. 5. A son of the first Munich court trumpeter Cäsar Bendinelli was also boarded with Ferrabosco, while studying under the Graz court organist Francesco Rovigo, but appropriated a large sum of his money in 1589. Compare B. A. Wallner, *op. cit.*, p. 103 f. In the Court lists of 1587 & 1590 (Appendix No. 30 & No. 31), Lorenz Sunabenter or Matthias Assius are named as choir boy teachers, while Ferrabosco appears among the singers. We can probably explain it in this way: the two named were preceptors „in litteris" and not „in musica". That would also fit in with their salary, since at the end of 1582 a certain Michael Rasen is named as „der Capelnkhnaben Praeceptor in literis 10 Monath = 80 fl". Vienne, Haus-, Hof-u.

responsible post in the court chapel next to the *Kapellmeister*, and kept it till his death.

The year 1590 brought above all a serious setback for the Graz court chapel. Archduke Karl died on the 10th July 1590, and the court was broken up. His son Ferdinand was still a minor, and had to finish his studies in Ingolstadt. Most of the members of the court chapel were dismissed, with or without a settlement, and Simon Gatto was instructed as „gewösten Capellmaister" to keep „alle Hof vnd Khircheninstrumenten in guetter verwahrung vnd custodi bis auf des jungen Erbherrns glükhlichen antrettung des Regiments" [18]. The Archduke's widow Maria only retained a few members of the court chapel in her service, among them, beside Simon Gatto, the court chaplain and later *Hofkapellmeister* Pietro Antonio Bianco, the court organist Annibale Perini (who was organist at the evangelical seminary church in Graz from 1590 to 1594 but then returned to the court to „bis zum Regieringsantritte des jungen Erbherrn die Hofkirchenorgel alles Fleisses zu versehen") and also Matthia Ferrabosco.

Their names, with the exception of that of Simon Gatto who died before 1596 [20], reappear, 1st July 1596, in the register of the Archduke Ferdinand's chapel, the later emperor Ferdinand II, who as the successor of his father, Archduke Charles, took on the government of Inner Austria and set up a new court. The court chapel now only consisted of four chaplains, eight singers, an organist and an organblower; Pietro Antonio Bianco, who belonged to the court chapel at Graz since 1578 as a tenor and since 1580 as a court chaplain, is named as *Kapellmeister* and elemosinary, while Matthia Ferrabosco is named as choirboy teacher and singer. His duties with regard to the upbringing and training of the choirboys are described in detail in the court lists [21].

We gather from the exchequer record of 1590-XI-55, 1599-III-36 and 1609-I-27, that Ferrabosco was married and had several children,

Staatsarchiv. Innerösterreichische Hofkammerakten 2. — Lorenz Sunabenter was at 1600 priest of the parish church at Graz. R. Peinlich, „Zur Geschichte d. Gymnasiums in Graz" in *Jahresbericht des Obergymnasiums zu Graz*, 1866, p. 27. — Compare also A. Smijers, *op. cit.*, p. 146 & 148.

[18] Graz, Landesregierungsarchiv, HK 1591-V-136.

[19] F. Bischoff, *loc. cit.*, p. 143.

[20] Graz, Landesregierungsarchiv, Kammer-Registratur 1596, Vol. 62, fol. 145.

[21] Appendix No. 31. — A Graz court list for New Year 1596 has already been recorded by V. Thiel, *Die innerösterreichische Zentralverwaltung 1564-1749*, Wien 1916, p. 192 (Budapest, National Museum. Cod. 165, fol. 241-266; a microfilm in the institute of musicology Graz). It does not quite agree with that published in Appendix No. 32. An entry missing in the Viennese

and that in 1609 five daughters and a son were still alive. But his wife must have died soon after 1599, as Ferrabosco married again in 1601 [22]. About 1604 he acquired a house and the freedom of the city in Graz [23]. It says much for his abilities as a teacher and for the trust the court had in him that the Archduke's widow Maria entrusted him with the musical training of her sons Maximilian and Leopold, for which he was granted a remuneration of 150 fl. in 1599 [24]. From 1603 he is also called *Sub-* or *Vice-Kapellmeister*, and his pay was increased from 14 fl. to 18 fl. monthly, in consideration of his 22 years of loyal service [25]. The *Hofkapellmeister* Pietro Antonio Bianco describes him as a devout, upright, industrious and artistic servant of the court, who is an eminently suitable *Vice-Kapellmeister*. As such he also had to see about the personnel of the court chapel, the musical instruments and the copies of music. So in 1607 he drew attention to the lack of a bass and a contralto in the court chapel, upon which the Archduke commissioned him to look round for singers. In 1604, 25 fl. 8 Kr. were allotted him for the purchase of strings, offered by a dealer named Boveto from Naples, and for the repair of some instruments. In 1607 he ordered from Nuremberg 2 big and 8 little trombones, as well as 12 trumpets, to the total value of 325 fl. In addition, 22 fl. were allotted him for music purchased from Venice [26]. It is a proof of the esteem in which he was held that in the years 1604 and 1609 gifts were approved for him to the amount of 500 fl. and 400 fl. In both years he was staying in Italy, which is shown by the fact that the amounts were paid over by the officials in Trieste or on the journey to Italy [27].

There is a list from the year 1607 of the choirboys who were under

list but present in the Budapest one is an „N. Faber, pasist, vom ersten November und aus der camer .... 8 fl." Hans Faber is meant, who was already in the service of Archduke Ferdinand of Tirol in Innsbruck for 32 years, and from 1595-1608 served the Archduke Ferdinand of Inner Austria as court bass. Died 1608 (HK 1609-I-68). Further, Georg Astaller is named as organ blower. He was at the same time an organ builder and had been in the service already since 1589, but died at the beginning of 1596 (HK 1596-II-30). See also H. Federhofer, „Beiträge z. Geschichte d. Orgelbaues in der Steiermark", *Aus Archiv und Chronik*, Graz. Jg. 4, 1951, p. 35. In an appendix to the Budapest list, „Kleiderstaat", we find again the names of the six choir boys (fol. 298), namely Johann Carl Faber, Mathias Albrecht, Valentin [Maiaio, a Spaniard by birth and a eunuch], Johann Baptista del Sale, Jacob Planina and Johann Praun.

[22] Appendix No. 5, 7, 9 and 19.

[23] Appendix No. 19.

[24] Appendix No. 7.

[25] Appendix No. 10.

[26] Appendix No. 10, 12, 14 and 24.

[27] Appendix No. 11, 19 and 20.

Ferrabosco's authority [28]. Their number had meanwhile risen from 6 to 9, and three names deserve further attention. Canzian Cividino, Leonhardus Simonito, and Vincenz Jelichich. Canzian Cividino, from Görz, after his voice changed, continued his studies in 1609 at the age of 19 at the Ferdinandeum, a hostel set up by Archduke Ferdinand, and re-entered the Graz court chapel as an alto in 1614. On 3rd May 1616 he married the maiden „Maria Ferraboschkhin", the daughter „weillendt des Edlen vnd vesten Herrn Matthia Ferraboscho seeliger Gedechtnus sein eheliche nachgelassene Tochter" [29]. Leonhardus Simonito had been a choirboy since 1596 or 1597, but according to the judgment of Pietro Antonio Bianco „wiewol er eine guette Stimb, dennoch alezeit zu der Cantari zu verzagt gewesen". In 1608 he was the eldest of the choirboys and was dismissed in 1609. The court bursar is instructed on the 9th of January 1609 to see that the „gewesten Cappellknaben Lienhardten Sümonety" gets a gratuity of 72 fl., as was customary, together with a suit of clothing [30]. He may well be identical with the „Cantore nella capella di S. Marco" and editor Leonardo (Lunardo) Simonetti, named by Eitner [31]. Finally, Vincenz Jelichich (other variants to be found in the Graz archives are Jelicich, Jeletschitsch, Jelitsch and Vincentius Jelik) is identical with the composer named by Eitner after Gerber „Vincenz Jelich Fluminensis S. Viti" [= Fiume] [32]. In the year 1606 his father Andreas brought him and his elder brother Petrus, who died soon afterwards, from Fiume to Graz, where both were entrusted to Matthia Ferrabosco's care, as choir boys [33]. In a later study I shall treat of his further life and his only partially extant works. Although not all the choir boys are known by name, Vincenz Jelich seems to have been the most important pupil of Matthia Ferrabosco. Nothing is known of their relations as teacher and pupil, or of the details of instruction.

Let us return to Ferrabosco. It was part of his duties to accompany the Archduke on his journeys. The latter usually took with him a part of the court chapel and choir boys. So we find Ferrabosco with six

[28] Appendix No. 13 and 16.

[29] H. Federhofer, „Zur Musikpflege der Jesuiten in Graz im 17. Jahrhundert", *Aus Archiv und Chronik*, Graz, Vol. 2, 1949, p. 129. — B. A. Wallner, *op. cit.*, p. 454 gives a distorted form of his name, „Cinodino".

[30] Graz, Landesregierungsarchiv, HK 1609-I-20.

[31] R. Eitner, *op. cit.*, Vol. 9, p. 179.

[32] R. Eitner, *op. cit.*, Vol. 5, p. 283 and *Miscellanea musicae bio-biblographica*, 3, 916.

[33] Graz, Landesregierungsarchiv, HK 1609-III-18.

choir boys in the Archduke's retinue in the year 1608 at the Reichstag in Regensburg, where he sojourned for 7 months. Again in 1611 he was in Vienna, where Ferdinand was present at the festivities on the occasion of King Matthias' wedding, and in 1613/14 he was in Wiener-Neustadt [34]. He always received a suitable bonus, called „Liefergeld", for the maintenance of the choir boys, as for instance in Wiener-Neustadt two Kreuzers per day per boy.

At the beginning of 1611 the *Hofkapellmeister* Pietro Antonio Bianco died (buried in Graz, 2nd February 1611) [35] and Ferrabosco became, not actually his successor but *Hofkapellmeisteramtsverwalter*, in which capacity he had all the jobs of the *Hofkapellmeister* to do. He is still called such in a receipt of 28 May 1614, and is named in a court list of Archduke Ferdinand for the year 1611 among the first court musicians [36]. The Archduke probably did not appoint him *Kapellmeister* because of his advanced years. Even at the end of 1610, at a time when Bianco was obviously already incapacitated by illness, he had to present a golden chain to an unnamed Neapolitan singer for some motets dedicated to the Archduke [37]. Furthermore, in 1613 the 8-part songs of the later organist of S. Marco, Giovanni Battista Grillo, were given him for his approval. They had not appeared in print but had been presented in manuscript to the Archduke Ferdinand through the Graz court chapel member, Francesco degli Atti, so that they should not become generally known and get „in mano d'ogn'uno". Ferrabosco's verdict was favourable, they could be performed both vocally and instrumentally, and had already been heard several times before the Archduke. Grillo should therefore be remunerated in the same way as the Venetian music printer Giacomo Vincenti, who on another occasion presented 8-part canzonas by Ludovico Viadana, via the *Hofkapellmeister* Pietro Antonio Bianco. Thereupon Grillo was given the sum of 40 fl. [38].

The position of *Hofkapellmeister* was unoccupied for three years,

[34] Appendix No. 17, 21 and 25.

[35] Graz, Landesregierungsarchiv, Hofkammerarchiv, HK 1611-VI-36 and Graz, Stadtpfarre zum hl. Blut, Tauf-, Trau-u. Sterbematrikeln 1610-1615, p. 188.

[36] Appendix No. 25 and H. Federhofer, „Alessandro Tadei, a pupil of Giovanni Gabrieli" in *Musica Disciplina*, Vol. VI, 1952, p. 130.

[37] Graz, Landesregierungsarchiv, HKR 1610, Vol. 25, fol. 357; also *Jahrbuch d. kunsthist. Samml. d. Kaiserhauses*, Vol. 19 (1898), No. 17027.

[38] Appendix No. 23. The *Sinfonie musicali a 8 voci* of Ludovico Viadana, which appeared in 1610 in Venice with a dedication to Archduke Ferdinand from Giacomo Vincenti, are meant. Cf. Cl. Sartori: Bibliografia della musica strumentale italiana, Firenze 1952, p. 172.

but about a year to eighteen months before Ferrabosco's death it was given to Giovanni Priuli (Prioli). The appointment of Prioli as court conductor, the exact date of which cannot be traced in the Graz exchange records, did not take place as late as the year 1617, as F. Bischoff and B. A. Wallner assume [39], but in the time between June 1614 (at the end of May 1614 Ferrabosco was still functioning as *Kapellmeisteramtsverwalter*) and Feb. 1615, since at the wedding at the Graz Stadtpfarrkirche on 10 Feb. 1615 of Ruprecht Pockhstaller, a court instrumentalist and trumpeter from Übelbach near Graz, Giovanni Priuli is expressly named as „Ir Durchl[aucht] Capelmaister" [40] and is a marriage witness beside Matthia Ferrabosco and the court organist Giovanni Valentini. Ferrabosco is again named as a marriage witness at the marriage on 9 Aug. 1615 in Graz of the court musician Ascanio di Strassoldo [41]. He died in the February of the following year in Graz (buried on 23 Febr. 1616) [42]. His widow Katharina Ferrabosco states in her application for a settlement that her husband has served up to the 35th year. The application is passed on to the chief steward, Ulrich von Eggenberg, for his opinion and he in turn obtains the favourable opinion of Giovanni Priuli. Katharina Ferrabosco thereupon received on 19 January 1617 the handsome sum of 600 fl. and a further 77 fl. in the following year, as outstanding amount for the instruction of the choir boys and preparation of instruments [43].

It is a striking fact that the Graz exchange records give us no clues to the activities of Ferrabosco as composer. He is neither named as a composer nor are any compositions of his or a dedication to the Archduke mentioned. The conjecture that part of his works has been lost cannot therefore be supported by information from the archives but is nevertheless probable, as it is hardly imaginable that a musician holding a leading position for decades at the strictly catholic Graz court, a centre of the Counter-Reformation, should only have produced a very few light secular compositions, namely villanellas and canzonettas, which moreover appeared in the short period from 1584 to 1594. On the other hand it

[39] F. Bischoff, *op. cit.*, p. 142, B. A. Wallner, *op. cit.*, p. 445. Ägidius Bassenegge was not Hofkapellmeister in Graz.

[40] Graz, Stadtpfarre zum hl. Blut, Traumatrikel Vol. 1, fol. 8.

[41] *Ibid*, Vol. 1, fol. 27.

[42] Graz, Stadtpfarre zum hl. Blut, Sterbebuch 1615-21, p. 83. The age is not given.

[43] Appendix N. 26 and 27.

is striking that the big collection *Parnassus musicus Ferdinandaeus* (Venice 1615) of the Graz court musician Giovanni Battista Bonometti, who married in Graz on the 20th November 1617 a daughter of Matthia Ferrabosco, named Diamante [44], contains no composition by Ferrabosco, although of the 32 composers represented by thorough-bass motets in 1 to 5 voices no less than 11 were members of the Graz court chapel. This would leave us to conclude that Ferrabosco did not come out as a composer in the last period of his life.

What A. Einstein has established about Giovan Domenico da Nola and Gioseffo Caimo [45] also applies to Matthia Ferrabosco: he made the transition from the three-voice villanella to the four-voice canzonetta. His earliest works are known to be two three-part villanellas, which obviously come from a bigger, no longer extant, collection, and come down to us in the *Secondo libro delle Canzoni a tre voci di Lodovico Torti* (Venice 1584) [46]. Most of the pieces in this collection are by Torti himself, who, born in Pavia, was conductor at the church of the Theatiner in Chieti (according to Schmidl). Torti therefore says too: „. . . . per dar in luce il secondo de la mie Villanelle à tre voci". The two villanellas of Ferrabosco consist of four five-line stanzas of 7 and 11 syllables with the rhyme scheme $\|:A:\|BB_1\|:CC_1:\|$. The second villanella, which uses the same rhymes, is in form and content a parody of the first.

Vola vola pensier fuor del mio petto
Vanne veloce a quella faccia bella
Ch'è la tua chiara stella
Dilli cortesamente con amore
Eccote lo mio core.

Torna torna pensier dentr'al mio petto
Lascia veloce quella faccia bella
Che fu mia chiara stella
Dill'hor ch'accesa sei di nov'amore
Rendami lo mio core.

The musical form shows the division into three sections, usual in this genre, with repetition of the first and last section. Repetition marks are given even in the original. Homophonic construction prevails, only the last section is varied by polyphony at the beginning. Parallel fifths are always avoided. Both pieces seem to be composed in a turn of the hand, and are marked by their fine convincing melody, composed of short,

[44] Graz, Traumatrikel. Vol. 1, p. 111. — On Bonometti see also H. Federhofer, „Eine neue Quelle der musica reservata", in *Acta musicologica*, Vol. 24 (1952), p. 35.

[45] A. Einstein, *The italian madrigal*, Vol. 2, p. 600.

[46] E. Vogel, *Bibliothek d. gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*. Vol. 2, p. 249.

telling rhythmic motifs, while the text is declaimed syllabically.

The canzonettas that appeared the following year are more pretentious in expression and phrasing: *Canzonette / a quattro voci / di Matthia Ferrabosco da Bologna / Servitore del Sereniss. Arciduca Carlo d'Austria. / Libro primo. / Nouamente composte & date in luce. / In Venetia. / Presso Giacomo Vincenzi & Ricciardo Amadino compagni. MDLXXXV* [47]. This collection with 22 numbers seems to have had a new edition in 1591, unfortunately missing. At least, G. Walther reports, according to Draudius, that Matthia Ferrabosco „liess an[no] 1591 Canzonette a 4 voci zu Venedig drucken" [48] and A. Göhler confirms this information with the help of the fair catalogue of Portenbach and Lutz in 1591 [49]. The title runs (according to Göhler): „Matthias Ferrabosco. Canzonette a 4 voc. di M.F. de Bologna servitore de seren. Archiduca Carlo d'Austria. Venet. Amadini. 4. 1591". G. Walther, E. L. Gerber and F. J. Fétis, who take their information from him, only know this edition and not that of 1585. The work is dedicated to the court chamber president of Archduke Karl, Hans Kisl of Kaltenbrunn, whom Ferrabosco describes in the colourless dedication (Venice, 15 Jan. 1585) as a special promoter and patron of music. A survey of the stanza forms used shows that tercets are predominant: ‖:A:‖B‖:B_1:‖ (No. 3, 4, 7, 9-11, 16, 17, 19, 20), ‖:A:‖B‖:A_1:‖ (No. 18), ‖:AA_1:‖B‖:B_1:‖ (No. 2, 21), ‖:AA_1:‖:BB_1:‖ (No. 13), ‖:A:‖ ‖A_1B‖:B_1:‖ (No. 5, 22), ‖:A:‖BB_1‖:A_1:‖ (No. 6), ‖:AB:‖:A_1B_1:‖ (No. 15), ‖:A:‖BC‖:C_1:‖ (No. 12), ‖:A:‖BB_1‖:CC_1:‖ (No. 8, 14), ‖:A:‖$BB_1A_1CC_1A_2C_2$‖:DD_1:‖ (No. 1). Seven and eleven syllable lines are the rule. The stanzas, whose number varies from 3 to 6, are only occasionally connected by the same rhyme or refrain. Thus the canzonetta, for instance, „Donna ben ch'io dimostri allegro il volto" (No. 7) is a strambotto extended by a refrain, which is typical of the older Canzon villanesca. On the other hand, in most of the canzonettas there is no rhyme connection between the stanzas. How very independent the musical schema is of the number of lines and the rhyme, is shown by the above patterns, in which the repeats, all written out in full in the original, are indicated by repeat marks. Division into three with repetition of the beginning and end sections is the rule (aa b cc). The

[47] Vogel: *op. cit.*, Vol. 1, p. 227.
[48] J. G. Walther, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732, p. 242.
[49] A. Göhler, *op. cit.*, p. 10.

final section is always new, the da capo-form does not appear. Even the dedicatory canzone, which approaches the madrigal (No. 1). „Canzon vatten hormai, vatten al mio Signore" is no exception. Only the canzonettas No. 13 and 15 are in two parts, obviously because the repetition of the last line alone would have been too short for a proper close.

Just as in the two 3-voice villanellas, where a note-for-note setting predominates, syllabic declamation and homophonic construction are fundamental. But polyphonic animation is also sought. Madrigalisms like sequences of rising quavers over the words „cielo" and „volo" (No. 5) or syncopes over „dura catena" (No. 21) and the contrast, popular in the madrigal, of „a note bianche" and „a note nere" is exploited both playfully and parodistically. The tendency to an imitative-madrigalesque style is most strongly marked in the 1st and 5th canzonettas. In spite of these borrowings, the clear disparity both in form and content between them and the madrigal remains. The facility of expression which is achieved by a sometimes high originality in motif, and a transparently open texture, and also the often parodistic intention that shows itself in the contradiction between setting and text, are just as characteristic of it as the limitation to four voices, the shortness of the pieces and the repetition of the sections, which in opposition to the madrigal do not dove-tail. The canzonetta rhythm, borrowed from the French chanson [50], the lack of a strict metre (in spite of strong divisions and frequent caesuras) and general pauses at the beginning, contribute a great deal to this vivacity. Not all the pieces are of equal value, but canzonettas like the 5th and 21st, which will soon be reprinted, serve as excellent examples of their art [51].

That the collection was well known and popular in its time is proved, besides by the new edition of 1591, by the following circumstance. Adrian Denss, a lutanist, probably at the end of the 16th century at Cologne, took over from it the canzonettas Nos. 3-9, 11 and 14 in his *Florilegium*, which appeared in Cologne in 1594, a French lute tablature with motets, madrigals, neapolitans, passamezzi, gagliards, allemandes, courantes, voltes and branles [52]. A „Galiarda Ferobosci" (fol. 77), although the Christian name is missing, is probably also by our master.

[50] On the connection between chanson and canzonetta, see J. C. Hol, *Horatio Vecchis weltliche Werke*. Strassburg 1934, p. 29 ff.

[51] „Niederländische und italienische Meister der Grazer Hofkapelle Karls II". Ed. H. Federhofer. Appears in *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*.

[52] Eitner, *op. cit.*, Vol. 3, fol. 177 and *MGG* II, 195 f.

There are no other compositions by M. Ferrabosco in this collection in which numerous composers are represented. The lute arrangement keeps the same number of voices and, apart from occasional passing notes and stereotyped trills in the final cadences, keeps close to the original in every respect. Denns does not confine himself to the tablature, but prints the descant and bass of each canzonetta in mensural notation with text upside down on the opposite page (in No. 8 descant, tenor and bass). This arrangement shows that he was catering to a vocal-instrumental performance, in which the lute player and the two or three singers sat opposite each other and sang and played from the same copy. The transposition of the lute setting needs a word of explanation. While the voice parts are taken as they are, from the copy, Nos. 1 to 4 (original version: ♭; treble, soprano, mezzosoprano, tenor or treble, soprano, alto, tenor clefs) are transposed a fourth lower, Nos. 8-9 (original version: no key signature; treble, treble, mezzosoprano, alto clefs) a fifth lower, Nos. 6-7 (original version: no key signature; soprano, mezzosoprano, alto and tenor clefs) a major second lower in the tablature. Only No. 5 (original version: ♭; treble, sopran, alto, baritone clefs) remains untransposed. The transposition is therefore either from a key without a key signature into one with ♭ or ♭♭, or from a ♭-key into one without a key signature. The ♭-keys are preferred to the ♯-keys. The reason for the transposition lies in the range of the lute (tuning G c f a d′ g′). All pieces that go higher than e″ (= 9th fret on the g′-string), are transposed downwards for the convenience of the player. But not only the pitch of the piece but also the endeavour to transpose to keys with as few accidentals as possible determine the choice of the interval of transposition. This last is the reason why the third is not used at all as an interval of transposition. It has already been recognised that the third has no claim to the significance which musical research has long assigned it as an interval of transposition in connection with the chiavette notation [53]. Although the chiavette does not appear in a pure form in any of the above examples, the untenability of this theory is nevertheless confirmed once more by them. We can establish a certain agreement between the use of clefs and the interval of transposition (see juxtaposition above). But we should not overestimate it, for it is primarily the range that

[53] A. Mendel, „Pitch in the 16th and early 17th centuries" in *The musical Quarterly*. Vol. 34, 1948, p. 335 ff and H. Federhofer, „Zur Chiavetten-Frage" in *Anzeiger d. phil. hist. Klasse d. österr. Akademie d. Wissenschaften*. Jg. 1952, S. 139 ff.

determines the interval of transposition (the range, to be sure, determines also the clef), together with the key signature and above all the instrument in question. It is significant that the clefs of canzonetta No. 5, which come nearest those of the high chiavette, remain untransposed in the tablature [54].

That M. Ferrabosco is represented in the collections of Torti and Denss is an indication of the popularity of his villanellas and canzonettas. In neither collection are there any other works by Graz court musicians, unless the three-voice canzona „Tutta saresti bella" be by Francesco Rovigo and not from an otherwise completely unknown „Giovanni Rovigo", as Torti says. No connections between the two editors and the Graz court can be traced. It seems highly probable that a collection of villanellas by M. Ferrabosco must be regarded as lost. His long years of service as vice-conductor at the very religious Graz court also make it probable that Ferrabosco also appeared as a composer of sacred works, even though nothing is known about this. His direct superior too, the *Hofkapellmeister* in Graz, priest, elemosinary and confessor of Ferdinand (the later emperor Ferdinand II), Pietro Antonio Bianco, was himself a prolific composer of sacred and secular works. As long as no other works come to light, however, we will have to be content with seeing in M. Ferrabosco an agreeable master of the canzonetta. He is not an imitator, for he wrote his canzonettas at the same time as Gioseffo Caimo and Orazio Vecchi edited their first similar collections [55], and has enriched this genre by a few extremely charming pieces.

University of Graz, Austria

[54] In this connection a comparison of the remaining intablatures with the vocal texts of the *Florilegium* would be revealing.

[55] See the survey in E. Kiwi, *Studien z. Geschichte d. italienischen Liedmadrigals im 16. Jhdt*, Würzburg 1937, p. 90 ff.

APPENDICES

HK = Graz, Landesregierungsarchiv [= Archives of the Provincial Government], Hofkammerakt [= File of the Court Chamber], HKR = Hofkammer-Registratur [= Registry of the Court Chamber].

1. Graz, Archives of the Provincial Government. *Account book of the people in the service of the Graz court of Archduke Karl in the years 1577-1584.*
   fol. 30: Capelnsinger Mathias *Ferraboschis* ist von einganng des ersten Septembris verschines ainvndachtzigisten Jars, neben seiner verordenten besoldung auch mit ainer järlichen ordinarj Hof Claidung, zu der Für. Drl. Capelnsinger vermög ordinanz aufgenommen worden.
   fol. 68: Hoftrumetter Simon *Gatto* . . . . ist von eingang des ersten Augustij des 81. Jars Cappelmaister worden . . . .
   fol. 15: Capelnsinger Dionisj *Fabri* ist seiner Ordinarj Khlaidung durch mich Joachim Türckhen, Irer Frl. Drl. Hofphennigmaister . . . . entricht worden . . . . 1582 den letzten Aprill . . . . Ist alsdann seines Diensts erlassen vnd mit Prouision versehen worden.
2. HK 1583-IV-41
   Archduke Carl to the Aufschläger (tax collector's office) in Laibach.
   Der Aufschlager zu Laibach solle Mathiasen *Ferabosco* souil gelt als des Pheningmaisters Quittung vermag, zuestellen . . . . Gräz 28. Aprilis [15]83.
3. HK 1587-IV-67
   Archduke Carl to the Einnehmeramt (tax collector's office) in Trieste.
   Wir beuelchen dir hiemit gnedigelich, dass du zu bezallung vnsers . . . . Capelnsinger Mathia *Ferabosco* 25 fl. gegen vnsers Rats vnd Hofpfennigmaisters Bernharden Reisachers Quitung also bald dargebest. . . . . Gräz den lezten Aprilis [15]87.
4. HK 1589-IV-45
   Mathia *Ferabosco* bit, Ime an der Tarvis 100 fl. verdiente besoldung zuuerordnen.
   Request granted: Archduke Carl to the Einnehmeramt an der oberen Tarvis.
   In Namen der Frl. Drht. vnsers g[nädig]isten Herrn ist hiemit vnser beuelch an Euch, d[a]ss Is derselben Capellsingern Mathiasen *Ferrabosco*, von vnd aus den gefellen diser eurer Ambtsverwaltung . . . . 100 fl. . . . . entrichten wellet . . . . Gräz, den 28. Aprilis 1589.
5. HK 1590-XI-55
   Matthia Ferrabosco to dowager Archduchess Maria.
   An Ir Frl. Drlt. Erzherzogin Maria zu Österreich etc. Wittib. Mathiasen *Ferabosci* vndterthenig: vnd diemiettigistes anlangen vnd bitten. — Durchleichtigiste Erzherzogin Gnedigiste Fraw. Nachdem ich an weillend die in Gott rhuende Frl. Drht. seligister gedächtnus, meinem g[näd]isten Herrn noch im verschinen achtvndachzigisten, vnd im anfang dises ablauffenden neun-

zigisten Jars, sollicher gestalt vndterthenigist suppliciert, dass Sy mir in ansehung meiner, mit treuer vnd vnuerdrosner vndterweisung der Capeln Khnaben habender bemüheung mein besoldung bis auf die sechzehen gulden monatlich genedigist erhöhen wolten, damit ich mich sambt meiner Ehewiertin vnd denen mir von dem lieben Gott in zimblicher anzall bescherten Khinderlein desto bösser erschwingen vnd sonderlichen in diser continuierenden Theuerung ohne schuldtmachung aushalten möchte, haben Ir Frl. Drht. mir noch damallen zu g[näd]isten beschaidt anzaigen lassen, ich solle des Herrn Hofmarschalchs meines gnedigen Herrn ankhonft .... mit gedult erwarten. .... Nachdem die erler: vnd Instruierung der Khnaben ain stätte vnd nit geringe arbaith, ich auch Irer Frl. Drht. meine vndterthenigiste Dienst, so lang mir der almechtige das leben verleichen wurde, anerbotten .... hab ich .... bitten wöllen, Sy geruechen mir .... dise g[nädig]iste verordnung zu thuen, damit mir eben dasjhenige so höchstgedachte Frl. Drht. mir zubewilligen vorhabens gewöst, ... geraicht werde .... Eur Frl. Drht. vndterthenig: vnd gehorsambister Matthia *Ferrabosco.* Altista et Precettore dei Putti di Capella in Musica.

6. HK 1592-V-7

Recompense of Matthia Ferrabosco after the death of Archduke Carl.

Dem Mathiasen *Ferabosco*, Seiner Frl. Dht. Carls gewesten Altisten wellet auf ainmall 41 fl. gnadengelts eruolgen lassen .... Wien, den 15. May A° [15]92.

7. HK 1599-III-36 (also HKR 1598/99, fol. 47 v)

Matthia Ferrabosco to the Obersthofmeister Maximilian von Schrottenbach.

Wolgeborner Freyherr .... werden sich zweiffelsohne zue erindern haben, wasmassen die Frl. Dht. Erzherzogin Maria zue Österreich wittib, mein g[näd]iste Frau mir noch vor etlichen Jahren g[näd]ist anbeuolchen, dero geliebsten fürstlichen Sünen, Erzherzogen Maximiliano vnd Leopolden zue Österreich .... die Musica zuelernen, welches ich auch beuolchnermassen drey Jahr nacheinander vngespartes vleiss .... gehorsambist vericht .... Weil dan gn. Herr ich von solliche mein extraordinarij verichtung nie khein ergezlichkhait bekhomen, sonder jederzeit mich mit meiner geringen besoldung, welche mir woll noch vor zway Jahren mit 4 fl. monatlichen mit disem Anhang das ich die Khapellknaben in meiner behaussung vnd disciplin annemben vnd abwarten solle, gestaigert worden, in disen so beschwären theuren Zeitten mit Weib vnd fünff vnerzogne Khindern betragen vnd folgendts in gross schuldenlasten steckhen müessen .... bit derohalben Euer Gn. .... sy wellen in ansehen meiner treugelaisten 18 jarigen diensten gemelts mein Supplication zue erster gnädiger vnd guetter erledigung bringen .... Euer Gn. gehorsamber Matthia *Ferrabosco.*

Report of Balthasar Schrottenbach to Archduke Ferdinand.

Auf Euer Fur. Dur. genedigisten Beuelch berichte ich gehorsamblich, das Euer Für. Dur. Musicus vnd Cappelkhnaben Preceptor Mathes *Farabosco* monatlich hat von baiden diensten 14 fl. ausser der Speis .... lehrnung vnd Zucht der Khnaben monatlich 4 fl., dan mehr .... für jeden Khnaben monatlichen 1 fl. vnd das nur so lanng er die Khnaben ohne Clag halten vnd auf wollgefallen verstanden wirt. Vnd weill ich bisher .... nicht anderst

waiss .... das Er demselbigen mit allem fleiss woll fürstehet .... vnd sunderlich auch wegen der jungen furstlichen Herschaft lehrnung der Musica mit nichte ergezt worden, anzeucht, halt ich meines Erachtens in ansehung seines bisher gehabten fleiss vnd obangezognen bemiehungen, nicht für vnbillich, dass Euer Für. Dur. Ime genedigist mit Einer Ergezlichkeit oder gnadt endtgegen gen möchten ....

Archduke Ferdinand to his Hofpfennigmeister.

Vnnser genediger beuelch ist hiemit an dich, das du vnnserm Musico Mathiasen *Ferabosco* 150 gulden gnadengelts, welliches wir Ime auf sein vndterthenigistes Suppliciern zu ergözlichkhait seiner bey vnnsern geliebten Herrn Gebrüedern mit lehrnung der Musickhen habenden Extraordinari bemüehung vnd sonnsten seiner vnns laistender gehorsambister dienst .... bezallen wellest .... Graz, 7. März 1599.

8. Kammer-Registratur 1601. Vol. 67, fol. 131.
Archduke Ferdinand to the Einnehmeramt in Trieste.
Einnember Ambtleuth zu Triest sollen Mathio *Farabosco* 150 fl. bezallen. Graz, 24. März. 1601.

9. Ibid., fol. 395
Hofpfeningmaister solle Mathiasen *Farobosco* ain Trinkhgeschier von 24-30 gulden auf sein hochzeit verehrn. Graz, 30. Juli 1601 [56].

10. HK 1603-VI-19
Report of the Hofmarschall Hans Jacob von Khünburg to Archduke Ferdinand.
Durchleuchtigister Erzherzog .... aus Mathiasen *Ferabosco* Eur Für. Dur. Undter Capelmaister .... vberraichten Supplication haben E. Für. Dur. gnedigist zuuernemen, wie dass Er solchen seinen dienst in die 22 Jar lang treulichistes vleiss verricht vnd .... sich bishero allain mit den monatlichen 14 fl. betragen müessen. Derowegen bit er .... vmb .... Verbösserung seiner besoldung das Monat achzehen gulden. Zum andern hab er im 96. Jar die für. Capelkhnaben in sein Disciplin, Zucht, lehr vnd Versechung Irer Notturft angenomen, aber für all sein mühe vnd Arbait das Monat für ainen Khnaben nur ain gulden bewilligt worden, mit welchem Er in Erwegung, dass er hieuor ain Jar in der Schmittgassen nur 32 fl. Hauszins, anjezo aber von ainem Haus in der Ferbergassen, dem Secretary Khrausen 48 fl. für gemelte Cnaben bezallen müesste, ... vnd mit solchen bewilligten Deputat ainmal nit bestehen khüne, Inmassen seine dienstvorfordern vber ir ordinarij mit monatlichen 5 fl. besoldt gewest, demnach bit er Eur Für. Dur. abermals gehorsambist, ime solch sein habendes Deputat gnedigist zuuerbössern. Darauf .... ich vber sein *Ferabosco* Anbringen vnd begern den Herrn Petern Anthonio *Bianco*, welchem vmb sein Thuen vnd wesen mehreres bewist, der notturfft nach vernomen, vnd daraus souil befunden, dass er ain frumer aufrichtiger, vleissiger vnd Khunstraicher erlebter Diener, welcher sich zu allen fürfallenden gelegenhaiten für ainen Vndter-Capelmaister vnd sonst in mehrweeg vnwaigerlich gebrauchen lassen. Demnach möchten Eur Für. Dur. ....

[56] Also *Jahrbuch d. kunsthist. Samml. d. Kaiserhauses*, Vol. 19 (1898), No. 16245.

Ime die geböttnen 18 fl. zur monatlichen besoldung .... bewilligen .... Hanns Jacob von Khüenburg Hof Marschalckh.
Request granted: Mathiasen *Ferabosco* werden 18 fl. monatlicher Besoldung verwilligt. Gräz, den 18. Mai A[nn]o [1]603.

11. HKR 1604, Vol. 19, fol. 251
Archduke Ferdinand to his Hofpfennigmeister and Einnehmeramt in Trieste.
Vnnserm Hofmusico Matthiasen *Ferabosco* bewilligen wir auf sein vndterthenigistes anlanngen vnnd vmb seiner langwürigen diennste willen, zumallen aber aus gnaden dergestalt 500 gulden, dass Er vnnss wie bisshero auch hinfüro mit dergleichen ansuechen ain guette zeit hinnaus verschonen solle. Graz, 24. Juli 1604.

12. Ibid., fol. 425 v
Archduke Ferdinand to his Hofpfennigmeister.
Hofpfeningmaister solle Mathiasen *Ferobosco* auf erkhauffung saiten vnd zuerichtung etlicher Instrumenta 25 gulden 8 khreuzer geben. — Vnns ist von vnnserm Vice Capellmaister Matthiasen Feroboskho in gehorsamb zuuerstehen geben worden, wie das ain Handlsman von Neapolis mit namen Boueto alhie, vmb 18 püschl guetter saitten, so zu bestimung vnnserer musicalischen Instrumenten woll zugebrauchen, deren er aines pr[o] ain gulden, vnnd also sament vmb 18 gulden geben wölle. Wann dann ain sondere notturfft sey, gedachte Instrumenta zumall zu denen herzue streichenden Weinnachtfeyertagen zu besaitten vnnd zuezurichten, vermaindt er, das dieselben nit ausszulassen, sonnder eheunder bemelter Bouetto solche etwo anderwerts verkhauffe, zubezallen sein; dessgleichen bringt er auch an, wie er Casparn Findt, Püchsenschiffern vmb etliche gebesserte Instrumenta 7 gulden, 8 kr. schuldig worden, vnnd bittet Ime aines vnnd annders zu verordnen. Seyttemallen wir nun baide seine begern approbiern .... Graz, 15. Dez. 1604.

13. HK 1607-II-100
Archduke Ferdinand to his Hofpfennigmeister [57].
Vnserm Vicecapellmaister Matthiasen *Ferobosco* haben wir noch hieuor beuolchen, hernachbenante Capellkhnaben mit nottwendiger vndterhaltung zuuersechen vnd dieselben in gebürlicher disciplin zuerhalten, welche volgendermassen aufgenomen worden vnd eingestanden sein, Alls erstlichen Canzian *Ciuidin* von Görz den 1. Aprill negstuerschinens 1606. Jars, Peter vnd Vicenz [*Jelich*] von S: Veitt am Pflaumb [= Fiume], den 8.7ber, Mathes *Banco* von Crainburg, den 15. eiusdem, dann Niclas von *Pistoria* Florentiner, den 1.8bris vnd Hieremias de *Leo*, den 1.9bris, hernach für welche alle vnd Ir jedwedern insonderhait wir Ime *Ferobosco* monatlich 6 fl. von der Zeit an, als ain jedweder bei Ime eingestanden vnd solchergestalt zu raichen bewilligt, das Er sy Khnaben mit Cost, Zimer, wesch, Pader; vnd Palbiererlohn, auch besser: oder resarcierung der zerissnen Claider, sonderlich mit Schuechen notturftigkhlichen versechen, dagegen aber dise Dargaben an vnserem gemachten Khucheldeputat, alleweilln sy sonsten in vnserer Officir erhalten werden müessen, abgezogen werden sollen .... Gräz, den 25. Februarij 1607.

[57] Also HKR 1607, Vol. 22, fol. 51.

14. HK 1607-VIII-46

Report of the Court Chamber to Archduke Ferdinand.

Gnedigster Herr, der Vice Capellmaister Matthias *Ferobosco* hat für die fürstliche Capelln zu Nürnberg zwo grössere vnd acht der khlainen Tromboni vnd 12 Trometen bestellt, die werden nach seiner anzaig 325 fl. costen, die begerth Er zuuerordnen vnd Ime dabei zuezugeben, weillen bei der Capelln alda zu anstellung einer volkhomnen Musicen khain rechter Bass vnd Contraalt vorhanden, das Er sich vmb dergleichen vmbsechen vnd bewerben dürffe .... 26. July [1]607.

Settlement.

Auf des *Ferobosco* anbringen. — Resolutio. Souill die hierinuermelten Zwo grössere vnd acht khlienere Tromboni, auch zwelff Trometten anbelangt so 325 fl. kosten sollen, haben Ir Für. Dhr. die bezallung bey herrn Carlln Albertinelln zu Niernberg verordent; betr. aber den abgang in die Musigen am Bass vnd Contraalt, da solle der Suppl. seinem pesten versthen nach zuergenzung bemeltes abgangs sich vmb taugliche Subjecta vmbsehen vnd bewerben. 12. Aug. 1607 [58].

15. HK 1607-X-19

The Court Chamber to the postmaister N. Chadolo in Venice.

In der Für. Dhr. vnnsers gnedigisten Herrns Namen ist vnser beuelch, das Ir .... denen jenigen Musicis, so durch Ir Für. Dhr. Capellmaister Herrn Petern Anthonio *Bianco* vnd Mathiasen *Ferrabosco* hieher zukhumen beschriben worden, ainen jeden, da es vonnetten von 10 bis in die 16 fl. zur Zerung fürstrekhet .... Gräz, 10. Octobris A° [1]607.

16. HK 1607-XI-50

Matthia Ferrabosco and the Choirboys to Archduke Ferdinand.

Durchleuchtigister Erzherzog .... Inmassen dan vns Cappelkhnaben jarlichen geraicht vndt geben ist worden, als nemblichen Womass [= Wams] mit Paumwol gefietert vndt Rockhl auch Hosen vnd Strümpf, Hosen Pänter, ... so bitten wir .... Eur Für. Dur. die wollen genedigist Verordnung thuen vndt zuelassen wöllen; vns thuen hiemit Eur Für. Dur. gantz gehorsamblich beuelhen. Leonhardus *Simonito*, Charolus *Cheller*, Canzianus *Ciuidinus*, Pettrus *Jelichich*, Vincentius *Jelichich*, Nicolaus *Caualettus*, Matthias *Banco*, Hieremias de *Leo*, Matthias *Kyrhoffer*, Eur Für. Dur. vnterthanigister vnd gehorsambster Matthia *Ferabosco*.

Archduke Ferdinand to the Hofpfennigmeister. Request granted:

Wir beuelchen dir hiemit gnediglich, dass du Capellkhnaben, so allhie verbleiblich Ir ordinarij Khlaidung eruolgen lassest, diejenigen aber so auf den Reichstag gebraucht werden, mit dem was dir von vnser Hof Camer mündtlich angezaigt worden, gegen schein versechest. Gräz, 9. Novembris 1607.

17. HK/1608-I-37

Matthia Ferrabosco to Archduke Ferdinand.

Ser[enissi]mo Arciduca ... clementiss[i]mo. — Poiche è noto come in questa

[58] Also KR. Vol. 22, fol. 288-288 v. *Jahrbuch d. kunsthistorischen Sammlungen d. Kaiserhauses*, Vol. 19 (1898), No. 16724.

Città [= Regensburg] è charo il uiuere, il uino, il fitto delle stantie, letti et altre cose, vengo con questa mia humile supplicatione à pregare et supplicare V.S.A.che voglia concedere ancore p[er] i putti di capella il costghelt, come .... ha fatto le prime tre settimane, da che si partessimo di Gratz, hauendo consideratione, che con il deputato di cinque fiorini al mese p[er] resta non è possibile reuscire in questo loco .... Matthia *Ferrabosco.*

Request granted:

Pfennigmaister solle Matthiasen *Ferobosco* zu den vorigen 6 fl. noch monatlich ain Cronen auf vndterhaltung der Capellkhnaben raichen .... Regenspurg 19. Januarij A° 1608 [59].

18. HK 1608-IV-49

Resolution to the Controller.

Resolution an Contralor, dass Mathiasen *Ferobosco* für ainen jeden Capellkhnaben monatlich 6 fl. vndterhaltung aus dem Khuchelldeputat geraicht werden solle. .... 17. April 1608.

19. HK 1609-I-27

Matthia Ferrabosco to Archduke Ferdinand.

Ser[enissi]mo Arciduca ... clementiss[i]mo. — Sono hormai cinque anni, ch[e] V.S.A.p[er] sua cleme[n]za mi fece gratia di 500 fl. p[er] aiuto d'acquistare la casa dou'io habito, à benefitio dei miei figlioli, et in conformita conuennì con la città et con li creditori et seco[n]do gli ordini mi son fatto cittadino. Ma perch[e] i debiti et il pretio di detta casa, sono stati maggiori .... io resto anchor debitore alla citta p[er] le steure .... essendomi conuenuto l'anno passato ualere di quei dinari à Ratisbona p[er] sostentam[en]to mio, et di 6 putti di capella ch[e] sono stati iui nel seruitio di V.S.A. .... Hora troua[n]domi assai debito et carico di cinque figliuole, et un solo figliolo, di cinque che io ne ho hauuti, Il quale essendo stato tenuto al santo battessimo p[er] gratia et nome di V.S.A. et della Ser.ma Arcid.sa Maximiliana sua sorella, dal M[ol]to R.S. Don Pietr' Ant[oni]o *Bianco* suo Elem[osina]rio, Capelm[aest]ro et Prouosto in Sal, et dalla S.ma Chernin, son dietro à farlo imparare accioch[e] col tempo si possa impiegare nel seruitio di V.S.A. Per il che uengo con ogni humiltà a pregare et supp.re V.S.A. ch[e] p[er] sua infinita bontà, uoglia uerso di me suo humile et uecchio ser[vito]re usare della sua liberalità facce[n]domi qualche dono .... Matthia *Ferrabosco.*

Request granted:

Vnser gnediger beuelch ist, dass du vnserem Vice Capelmaister Matthiasen *Ferobosco* 400 fl., so wir Ime auf sein vndterthenigistes supplicirn vnd in ansechen seines Vleiss zu einer gnad bewilligen, mit dem eheisten richtigmachen wöllest. Gräz, den 10. Janua[rij] 1609.

20. HK 1609-VII-38 (also HKR 1609, Vol. 24, fol. 412)

Matthia Ferrabosco to Archduke Ferdinand.

Gnedigister Herr vnd Landtsfürst. Vmb die mir bewilligte gnadengab der vierhundert gulden, welliche dem Herrn Pfennigmaister eheist richtig zu

[59] In the original erroneous „1607".

machen .... beuolchen worden, sage ich .... gehorsamisten Dankh .... Wan aber die einpringung derselben bey gedachten Herrn Pfenigmaister, sich in die lenge protrahirn vnd ich hierdurch zu vnd auf meiner Rais nach Italien verhindert wurde, so bit Eur Fur. Dur. ich .... Sy wollen angezognen Beuelch an den Herrn Pfennigmaister, auf das einemberambt an der Taruis oder denselben Bstandtinhaber, damit mir berürte vierhundert gulden aldorten bezalt werden, transferirn vnd vmbfertigen lassen .... Matthia *Ferrabosco.*
Request granted:
Wir beuelchen Euch hiemit, ... dass Ir .... vnserm Vice Capellmaister Matthiasen *Ferobosco*, in seinem anjezo alda Durchraisen 400 fl. ausstendige gnad vnuerlengt bezallen wöllet .... Gräz, den 9. July [1]609.

21. HK 1611-XI-70 (also HKR 1611, Vol. 26, fol. 590)
Archduke Ferdinand to his Hofpfennigmeister.
Gethreuer lieber, nachdem wier etliche Instrumentisten vnd Singer aus vnsrer Capelln mit nach Wienn zur Khöniglichen hochzeit nemen, dieselben auch, vor vnserm aufbruch fortschikhen, also beuelhen wir dir .... das du inen zur notwendigen Zerung von hie aus nach Wienn zu hannden Mathiasen *Ferrabosco*, vnnsers Vice Capellmaisters, benentliche vierzig gulden Re[inisch] dargeben wöllest .... Gräz, den 28. November Anno 1611 [60].

22. HK 1612-VII-44 (also HKR 1612, Vol. 27, fol. 272)
Archduke Ferdinand to the Amtmann in Vordernberg.
Ambtmann in Vordernberg solle Mathia *Ferrabosco* auf abzallung der Ime für etliche Capelkhnaben hindterstelligen Costgelts, p[er] 298 Fl. 10 Kr. Eisen geben, so er ins Frauen Closter zu Judenburg (wegen seiner Tochter) deputiert. Gräz, den 19. July 1612.

23. HK 1613-V-36 (also HKR 1613, Vol. 28, fol. 140v) [61].
Opinion of Matthia Ferrabosco about the compositions of Giovanni Battista Grillo.
.... Eur Frl. Drl. in musicalischen sachen ainichen Bericht zu geben, Seyttemal Sy derselben gnuegsambe cognition gnedigist tragen thuet, Weil aber die .... Hoff Camer von mir wegen der durch Gioan Baptista Grillo gestelten composition bericht begeret, khan vnd mag ich nicht anderst bekhenen, dan dieselb seye schön lieblich, so wol mit Stimen, als mancherley Instrumenten zugebrauchen vnd zu consertiern, Inmassen Eur Frl. Drl. selbst zu offtermallen gnedigist angehört, zu deme so ist solliche zierlich in schönen Püechern vnd hibschen form geschriben vnd entlichen Eur Frl. Drl. gehorsamist dedicirt worden. Derowegen were ich diser undterthänigisten mainung, dass gemelter Compositor niht weniger dits orts als der Puechfüerer zu Venedig Giacomo Vincenti, wellicher Eur Frl. Drl. des Ludovici *Viadana* Canzone mit acht Stimmen gehorsamist dedicirt, vnd durch weilendt Herrn Petern Anthoni

[60] List of those members of the Graz court chapel who accompanied Archduke Ferdinand, when he travelled to Vienna in 1611 to attend the wedding festivities of King Matthias, see H. Federhofer, „Alessandro Tadei, a pupil of Giovanni Gabrieli", in *Musica Disciplina*. Vol. VI, 1952, p. 130 f.

[61] Also *Jahrbuch* .... Vol. 20, Nr. 17209.

[*Bianco*] übergeben lassen, remunerirt werden solle . . . . Mathia Ferraboscho.
Request granted:
Pfennigmaister solle Joan Batt[ist]a Grillo vmb etliche dedicierte musicalische Püecher 40 fl. geben. Gräz, den 19. May [1]613.

24. HK 1614-IV-68 (also HKR 1614, Vol. 29, fol. 278)
Archduke Ferdinand to his Hofpfennigmeister.
Getreuer lieber. Wier haben etliche musicällische Püecher, von Venedig bringen lassen, welhe zwenundtzwainzüg gulden, achtundtdreissig Khreizer costen, die wellest zuhannden vnnsers Vice Capelmaisters Mathiasen *Ferrabosco* alsbalden dargeben . . . . Wienn, den 23. apprill Anno 1614.

25. HK 1614-V-14 (also HKR 1614, Vol. 29, fol. 306)
Matthia Ferrabosco to the Court Chamber.
Hochwürdig . . . . Herrn. In dem Für. beuelch . . . . wegen des den Musici vnd Instrumentisten bewilligten Lifergelts sein die mir vntergebne Capelkhnaben nicht benent, vnd wie mir nun auf den Raisen, sunderlichen aber zu Regenspurg, da wir siben Monnath continuirt, Irrenthalber auch das Lifergelt passiert vnd geraicht worden, also bitt Eur. Gn. ich gehorsamblich, Sy wollen dem Herrn Pfennigmaister ebnermassen die bezallung des Lifergelts wegen bemelter Capelkhnaben, inmassen es zu Regenspurg beschechen, gnedig auferlegen, zumal aber in gnedigen bedenckhen, dass ich alhie in der Neustatt alles theur khauffen, Inen Capelkhnaben absonderliche Zimmer haben . . . . muess, welliches alles mir nicht zu geringen schaden gerattet . . . . Mathia *Ferrabosco.*
Request granted:
Auf vnsers HofCapelmaister Ambtsverwalters Mathiasn *Ferabosco* gehorsames anlangen, verwilligen wir denen Ihme vntergebnen Capelkhnaben zur gebetnen Zuepuess oder lifergelt jedem des Tags 2 Kr., die wierdest du, ... von dato vnsres Gräzerischen aufbruchs, das ist den 12. Augusti fertiges Jars, anzuraiten . . . . wissen. Wien am 28. May 1614.

26. HK 1617-I-85
Katharina Ferrabosco to Archduke Ferdinand.
Durchleichtigister Erzherzog . . . . Eur Für. Dht. ist zweifelsfrey genedigist bewust, was massen mein lieber vnlengst verstorbner Hauswierth Matthia *Ferabosco*, nit allein noch dero geliebsten Herrn Vattern Erzherzogen Carln hochseligisten angedenkhens in die 35 Jahr lang also gedient, dass man hofentlich mit Ime gar wol zufriden gewessen, sondern auch darnach bey Euer Für. Dht. continuando in diensten mit solichen vleiss vnd embsigkheit fortgefahren, dass vnangesehen Er schon eines zimblichen alters war, nichts desto weniger khein miehe noch rais bey tag oder nacht niemahls geschihen [= gescheut], sondern sich sowoll auf den raisen als dahaimb, hin vnd wider, als nach Regenspurg, Wienn vnd denen orthen, da sich Euer Für. Dht. ausser Landts befunden, iederzeit gehorsambist gebrauchen lassen. Insonderheit aber ist er auch nach absterben des gewesten Capelmaisters Petri Antonii *Bianco* ein guette Zeit V[ice] Capelmaister gewesen, darbey aber mehr nicht als seine monatliche 18 fl. ordinari besoldung, noch ainiche ergezligkeit derentwegen gehabt. Zudeme wissen Ihr Für. Dht. auch gnedigst, dass er die Capel-

khnaben in die achtzehen Jahr bey Ime gehabt, dieselben nit allein in der Musica instruiert, sondern Sy gleichsamb als ein Vatter auferzogen .... dass er benebens auch die junge Für. Herrschaft ein Zeit in der Musica vnderwisen, das ist hofentlich auch vnuergessen .... Also bitte vnd getröste ich mich verlassne Wittib ganz diemitigist, Eur Für. Dht. werden in ansehung mehrgemeltes meines Ehewürths langwürigen vnderthenig threuisten dienste vnd dass vmb souill mehr, weillen er in so langer Zeit ein geringe besoldung gehabt vnd auch sonsten wenig gnadengaben empfangen, dan mir auch zu abzallung der verlassnen schulden, die sich über 300 fl. erstrekken, nichts als siben Khinder hindterlassen .... mir vnd meinen Khindern ein erkhlekhliche landtsfür[stliche] abferttigung g[nädi]gist zubewilligen .... Katharina Feräboschkhin verlassne Wittib.

Report of the Archduke's conductor Giovanni Priuli.

Johan *Priuli* Für. Dur. Hoff Capelmaistern gehorsamer bericht vnd guetbedunckhen. .... die lange Jhar, so er *Ferabosco* in bewüsten functionen disem hochlöb: Haus von Österreich mit bekhandter sonderbarrer threu vnd emsigkhaidt vnd zwar ohne empfachung hocher ordinari besoldung oder anderer derenthalben gehabten Ergezlikheit, vermög inhalt Supplicierns, gedient hat, meines gehorsames Erachtens, in allweeg erfordern, dass sein betrüebte Wittib vnd hinderlassene guethe anzall Khinder, mit ergebiger abfertigung von ihrer Für. Dur. dero hochloblichen obseruiertem gebrauch nach, begnadet vnd erfreuet werden, welche dan Ihro der Supplicantin in die Eintausendt gulden wegen ihres Ehewirths seeligen gehabten höchst schweren vnd müheseligen verrichtungen vnd seines vilen Khindern dabei hinderlassenen geringen Vermögens, doch ohne massgebung erstreckht werden möcht .... Gio[vanni] *Priuli.*

Report of the Court Chamber by the Court Accountant Jacob Gabelzhofer to accompany the above petition.

Der verstorbne Mathias *Ferabosco* hat bis auf sein ableiben in das 35. Jar gedient vnd vnter solcher Zeit gnadengaben empfangen, als

A[nn]o 1604	—	500 fl.
A[nn]o 1609	—	400 fl.
Suma		900 fl. E. Gn. gehor. Gabelzhofer.

Request granted.

Ferdinand. — Pfennigmaister solle Mathiae *Ferobosco* hindterlassner Wittib vnd Erben 600 fl. gnad vnd abfertigung raichen .... Gräz, 19. Jan[uar] 1617.

27. HK 1618-II-75

Archduke Ferdinand to his Hofpfennigmeister.

Pfennigmaister solle des Mathias *Ferobosco* nachgelassner Wittib wegen etlicher Capellkhnaben vnd Zuerichtung der Instrumenten 71 fl. 44 Kr. 2 s. guetmachen. Gräz 17. Febr[uari] 1618.

28. Vienne, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Innerösterreichische Hofkammerakten 2.

Members of the Graz Court Chapel and the Trumpeter. 1582.

Verzaichnus der Ausgaben, so Ich Joachim Türckh, Frl. Drl. Erzherzogen Carls zu Österreich Hofpfenigmaister seit hochgedachter Frl. Drl. jüngstem von Graz verraisen, Als namblich vom ersten tag Mai bis den letzten Augusti alles dises 82. Jars verricht hab.

Dem Capelmaister die vnnderhaltung der Capelkhnaben von 5 Monathen sambt 22 Fl. aines Extraordinari Khnaben wegen 328 fl. 56 Kr. Auf Hofbesoldungen

Hof Caplän			
Herr Simon Danckh	—	36 Fl.	
Herr Thoman Orkhorn	—	40 Fl.	
Herr Andre Prenner	—	6 Fl.	
Appolonius Persin Capelndiener	—	3 Fl.	
Cantorey			
Simon Gatto, Capelmaister	—	20 Fl.	
Dionisy Fabri	—	81 Fl.	20 Kr.
Johann Deslius	—	130 Fl.	
Johan De la Husen	—	14 Fl.	
Georg Schifl	—	6 Fl.	
Hanns Colman	—	19 Fl.	46 Kr. 2 s.
Georg Graser	—	30 Fl.	
Lampertus de Seybe	—	40 Fl.	15 Kr.
Wolf Walbrunner	—	8 Fl.	
Georg Kuglman	—	48 Fl.	
Christof Astaller	—	32 Fl.	
Mathias de Ferraboschis	—	36 Fl.	
Michael Rosen	—	16 Fl.	
Hanibal Perin Organist	—	52 Fl.	6 Kr.
Elias Khraus Calcant	—	20 Fl.	
Instrumentisten und Hof Trometter			
Den Zwayen Camerlandern gebrüedern	—	150 Fl.	
Petern von Jäca	—	33 Fl.	
Francischkh Pergamin	—	24 Fl.	
Johann Pätart	—	36 Fl.	
Horatio Sardena	—	60 Fl.	
Oraty del Sega	—	33 Fl.	
Lorenz Plauz	—	16 Fl.	
Niclas Rekh	—	45 Fl.	
Balthasar Schiltenperger	—	11 Fl.	12 Kr.
Martin Settenberger	—	62 Fl.	
Petter Obenaus	—	4 Fl.	10 Kr.
Auf Provision			
Johann de Cleve gwesten Capelmaister	—	100 Fl.	
Josephen Nicolae gwesten Trometter	—	130 Fl.	
Geordente Gnadengelt			
Dionysi Fabri Singer	—	15 Fl.	

Johann de la Hus Singer	—	12 Fl.
Elias Khraus Calcant	—	10 Fl.

29. Ibid.
Verzaichnus der Ausgaben, so ich Joachim Türckh, Für. Dur. Erzherzogen Carls zu Österreich Hofphenningmaister vom ersten September bis zu Ennd des lesten Dezember alles des 82. Jars verricht hab.

des dela hussen Wittib	—	20 Fl. 30 Kr.

Hof Caplann

Herrn Simon Danckh	—	80 Fl.
Herr Peter Ragno	—	72 Fl. 41 Kr.
Herr Peter Anthoni [Bianco]	—	51 Fl. 4 Kr. 1 s.
Herr Thoman Orkhorn	—	108 Fl.
Herr Anndre Prenner	—	47 Fl.
Appoloniusen Persin	—	51 Fl.

Cantorey, Instrumentisten, Hof Trometter vnd Hörpaugger

Simon Gatto	—	38 Fl.
Johann Desslin	—	22 Fl.
Hans Colman	—	75 Fl.
Georg Graser	—	40 Fl.
Wolf Walbrunner	—	68 Fl.
Georg Khuglman	—	70 Fl.
Cristoph Astaller	—	42 Fl.
Mathias Ferraboschis	—	72 Fl.
Michael Rosen	—	32 Fl.
Elias Khraus Calcant	—	6 Fl. 30 Kr.
Martin Camerlannder	—	120 Fl.
Peter von Jäca	—	94 Fl.
Francisco Pergamin	—	47 Fl. 45 Kr.
Johann Bättart	—	36 Fl.
Horatio Sardena	—	52 Fl. 40 Kr.
Horatio Sega	—	62 Fl.
Lorenz Plauz	—	47 Fl.
Hannibal Perin	—	36 Fl.
Martin Settenberger	—	99 Fl.
Prosdocimus Negretus	—	60 Fl.
Niclas Reckh	—	60 Fl. 20 Kr.
Balthasar Schiltenperger	—	75 Fl. 48 Kr.
Anthoni Bätart	—	6 Fl.
Peter Obenaus	—	25 Fl. 50 Kr.

30. Vienne, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, OMeA. SR. 183 [= Obersthofmeisteramtsakten, Sonderreihe]
The Graz Court Chapel and the Trumpeter. 1587.
Frl. Dht: Erzherzogen Carls zu Österreich Hofstatt zur Zeit der Übergab des Hofpfenningmaister Ambts de Anno 1587.

Capellen		
Petter Ragno, Elemosinarius,	monatlich:	15 Fl.
järlich Zuebuess		25 Fl.
Andre Prenner,	„	12 Fl.
järlich Zubuess		25 Fl.
Petter Anthoni Bianco,	„	12 Fl.
Zubuess		25 Fl.
Johann Baptista Galleno,	„	15 Fl.
järlich Zuebuess		25 Fl.
Georg Ebenberger,	„	12 Fl.
Zubuess		[fehlt]
Anndre Stecher,	„	12 Fl.
Zubuess		25 Fl.
Capellen Dienner		
Apolonius Persin,	monatlich	10 Fl.
Cappelmaister		
Simon Gatto	monatlich	20 Fl.
Vnd auf ain Diener, so die Instrument verwarth, monatlich 5 Fl. thuet		25 Fl.
Kappel Knaben Preceptor		
Lorenz Sunabenter,	monatlich	8 Fl.
[Sänger]		
Georg Grasser,	monatlich	12 Fl.
Georg Kugelman [62],	„	10 Fl.
[Nottist] darzu, darfür	„	2 Fl.
Johann Desslin,	„	12 Fl.
Mathiass Ferabosco,	„	14 Fl.
Vincentio Catto,	„	15 Fl.
Philipp della Cruce,	„	15 Fl.
Sebastian Kugelman,	„	8 Fl.
Frater Euangelista,	„	8 Fl.
Ludwig Pisaurems,	„	8 Fl.
[= Lodovico Zacconi]		
Caspar Stadler,	„	10 Fl.
Bernhardt Benhl,	„	12 Fl.
Christoff Astaler,	„	10 Fl.
Georg Rott,	„	8 Fl.
Sebastian Pica, Bassista,	„	6 Fl.

[62] Georg Kugelmann was at the same time a singer and *Kapellnotist*. A choirbook in his handwriting, which he dedicated to the *Augustiner-Chorherrenstift* Seckau (Styria) in 1607, is to be found in the Graz University Library. — See A. Kern, *Die Handschriften d. Univ. Bibl. Graz*, Vol. 1, 1. Lpzg 1939, p. 8. An other choirbook of his hand is a „litaniarum liber" with works of Pietro Antonio Bianco, Simon Gatto, Francesco Rovigo and Orfeo Vecchi in Ljubljana, k. studijska knjiznica. Ms 344.

Organist

Francisco Rouigo,	monatlich	25 Fl.
Speis zu Hof vnnd Herberg frei		
Hanibal Perin,	„	16 Fl.

Calcant

Elias Crauss
Hanns Eysenhofer mit eingang Sebtembris 1587.

Musica vnnd Hof Trumetter

Hanns Cammerlander,	monatlich	16 Fl.
Petter de Jackhin,	„	15 Fl.
Francisco Pergemin,	„	16 Fl.
Lorenz Plauz,	„	15 Fl.
Horatio Sardeno,	„	16 Fl.
Niclaus Reckh,	„	15 Fl.
Balthauser Schilltenberger,	„	14 Fl.
Hanns Nesner,	„	18 Fl.
Prosdocimo Negerto,	„	15 Fl.
Hanns Küeffl,	„	12 Fl.
Anthoni Patart,	„	14 Fl.
Georg Samersperger,	„	14 Fl.
Jacob Altiziern,	„	15 Fl.
Petter Obenaus,	„	10 Fl.
Johann Patart,	„	18 Fl.
Oratio Segga,	„	16 Fl.
Francisco Mosto,	„	18 Fl.
Mathess Frelacher,	„	5 Fl.
Rinaldo Patart,	„	4 Fl.

31. Ibid.
The Graz Court Chapel and the Trumpeter. 1590.
Des verstorbenen Erzherzog Carls zu Österreich hinderlassener Gräzischer Hofstatt de anno 1590.

Capeln

Peter Ragno, Elemosinarius,	monatlich	15 Fl.
jerlich Zuebuess		25 Fl.
Andre Prenner,	„	12 Fl.
jerlich Zuebuessgelt		25 Fl.
Peter Anthoni Pianco,	„	12 Fl.
Zuebuess		25 Fl.
Johann Bap: Galleno,	„	15 Fl.
Zuebuess jerlich		25 Fl.
Andre Stecher,	„	12 Fl.
Zuebuess jerlich		25 Fl.
Augustinus Teruisanus,	„	15 Fl.
Zuebuess		25 Fl.

Capelldiener

Apolonia Persin,	monatlich	10 Fl.

Capellmaister

Simon Gatto,	monatlich	20 Fl.
vnd auf ainen diener, so die Instrumenta verwart,	monatlich	5 Fl.

Capeln Knaben Preceptor

Matthias Assius,	monatlich	8 Fl.

[Capelnsinger]

Georg Graser,	monatlich	12 Fl.
Georg Kuglman,	,,	10 Fl.
Nottist darzue,	,,	2 Fl.
Mathias Ferabosco,	,,	14 Fl.
Fr. Euangelista,	,,	8 Fl.
Ludwig Pisaurenns, [= Lodovico Zacconi]	,,	8 Fl.
Caspar Stadler,	,,	10 Fl.
Christoff Astaller,	,,	10 Fl.
Georg Rott,	,,	8 Fl.
Sebastian Pica, Bassist,	,,	6 Fl.
Francisco Diaguzi,	,,	12 Fl.
Michael Fordermair,	,,	6 Fl.
Michael Kobinger,	,,	9 Fl.
Michael Angelo Merolo,	,,	12 Fl.
Christoff Porro,	,,	12 Fl.

Organist

Francisco Rouigo,	monatlich	25 Fl.
Sein Speis zu Hof vnnd Herberg frei		
Hanibal Perin,	monatlich	16 Fl.

Calcant

Hanns Eysenhofer,	monatlich	8 Fl.

Musici vnnd Hoftrometter

Francisco Pergomin,	monatlich	16 Fl.
Lorenz Plauz,	,,	15 Fl.
Horatio Sarteno,	,,	16 Fl.
Niclas Reckh,	,,	15 Fl.
Balthasar Schiltenberger,	,,	14 Fl.
Hanns Nessner,	,,	18 Fl.
Prosdocino Negerto,	,,	15 Fl.
Hanns Kieffl,	,,	12 Fl.
Anthoni Pätärt,	,,	14 Fl.
Georg Samersperger,	,,	14 Fl.
Jacob Altiziern,	,,	15 Fl.

Peter Obenaus,	,,	10 Fl.
Johann Patart,	,,	18 Fl.
Oratio Sega,	,,	16 Fl.
Francisco Mosso [= Mosto]	,,	18 Fl.
Mathes Frölacher,	,,	5 Fl.
Rinaldo Pätart,	,,	4 Fl.

32. Ibid.

The Graz Court Chapel and the Trumpeter. 1596.

Für Dur. [Ferdinandi] Hofstatt, 1. Juli 1596.

Capeln

Capelmaister vnd Elemosinarius Herr Petter Anthoni Biangkho in allen sich vnd seine dienner anhaimbs vnd auf den Raisen selbst zu vnderhalten,	monatlich	$41^2/_3$ Fl.

Hof Caplan

Herr Anndre Kralius,	monatlich	12 Fl.
Zue Puessgelt		25 Fl.
Herr Andre Barbaritius,	,,	12 Fl.
Zue Puess		25 Fl.
Herr Blasius Laubich,	,,	12 Fl.
Zue Puessgelt		25 Fl.
Herr Paullus Khnorr monatlich von Primo Maij 96: Jar		12 Fl.
Zue Puessgelt järlich		25 Fl.

Capeldiener

Appolonius Perschin,	monatlich	10 Fl.

Capeln Khnaben Preceptor vnd Capelnsinger

Mathias Feraboshko,	monatlich	14 Fl.

Dan so soll Feraboshko die Sechs Cappelknaben in aller Gottselliger disciplin, Zucht vnd lehr, mit Singen auch allen guetten Thugent, in guetter forcht erziehen vnd vnderweissen, Darneben sy mit guetten Losamendt, dan Ir Pettgewandt, ... vnd dergleichen, mit waschen .... sauber halten, So woll auch sie mit schuechen, ... Khlaydtern vnd anndern benebens mit Tintten, Papüer, Holz, Liecht vnd allen dergleichen gemainen Notturfften ausserhalb der Speis vnd järlichen Ordinari Claidung, welches Sy auch von Hoff haben werden, treulichen versechen. Für solche alle vorbemelte sein Darraichung vnd bemuehung sollen Ime monatlich vüer gulden auch absonnderlich für Jeden Khnaben, Wieuil der yederzeit sein werden monatlich ain gulden geraicht vnd bezahlt vnd dass alles nur so lanng er Feraboshko die Knaben in guetten vnd on billiche Clag wollhelt verstannden werde.

Capelnsinger

Georg Khuglman,	monatlich	10 Fl.
Zue Puess fürs Ordinari Nottiern		24 Fl.
Fürs Teütsch schreiben Lernnen järlich		50 Fl.

Mathias Feingast, Thenorist,	monatlich	12 Fl.
Elias Thaber, Bassist,	,,	12 Fl.
Hanns Paumbgarttner, Altist,	,,	10 Fl.
Jonasz Desonius, Bassist,	,,	12 Fl.
Hanns Curethin,	,,	12 Fl.
Fellix Mayr,	,,	10 Fl.
Organist		
Hanibal Perini,	monatlich	20 Fl.
Calcannt		
Rueprecht Steuber, der auch schuldig ain Organisten zuuertretten,	monatlich	12 Fl.
Musici und Hofftrumbetter		
Johan Pattärdt,	monatlich	18 Fl.
Horatio Sardena,	,,	16 Fl.
Bernhardt Pattardt,	,,	6 Fl.
Cristoff Dachawer, so auf die Instrument bestelt,	monatlich	6 Fl.
Martin Keller,	,,	6 Fl.
Francisco Pergamin,	,,	16 Fl.

BIBLIOGRAPHY

1952-1953

This list comprises publications of more or less scientific nature — books, articles, editions of music — related to the period dealt with by the present periodical. It covers the year 1952-1953, but in some instances includes works published earlier. The list appears once a year, in the last issue of *Musica Disciplina.*

The Bibliography is prepared by the collaboration of Albert Van der Linden, Brussels; Leonard Ellinwood, Washington, D.C.; François Lesure, Paris; Nino Pirrotta, Rome; Bruno Stäblein, Regensburg; O. W. Neighbour, London.

The articles of *Musica Disciplina* are not included in this bibliography.

BELGIUM-HOLLAND

BOOKS

Desonay, Fernand, *Ronsard, poète de l'amour. Livre I: Cassandre,* Bruxelles, Palais des Académies, 1952, 8°, 281 p., 1 pl. (Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique).

de Sutter, Ignace, *Inleiding tot het muziekbeluisteren,* Brugge, Desclée De Brouwer, 1952, 8°, 140 p.

Het Haagse muziekleven in de 17de en 18de eeuw (Gemeentemuseum, 9 October-23 November 1952), 's-Gravenhage, 1952, 8°.

van der Mueren, Prof. F., *Bachherdenking. Ondergang en herleving,* Brussel, Paleis der Academiën, 1952, 8°, 85 p. (Mededelingen van de Kon. Vlaamse Academie; Klasse der Schone Kunsten, XIV, 3).

— *Persoonlijkheid van individu en tijd in de muziekgeschiedschrijving,* Brussel, Paleis der Academiën, 1952, 8°, 22 p. (Mededelingen van de Kon. Vlaamse Academie, Klasse der Schone Kunsten, XIV, 2).

ARTICLES

MM: Mens en Melodie, Utrecht-Brussels
RBM: Revue belge de Musicologie, Brussels

Chailley, J., „A propos du ‚sponsus' de L. P. Thomas", *RBM,* VI, 2-3, p. 153-159.

Clercx, S., „Jean Brassart et le début de sa carrière", *RBM,* VI, 4, p. 283-285.

Fellerer, K. G., „Palestrina", *Musica Sacra,* LIV, 1, p. 3-16.

Kloppenburg, W. C. M., „De muziek in Dante's ‚Divina Commedia' ", *MM,* VIII, 6, p. 187-190.

Kreps, Dom J., „La polyphonie en France des origines à nos jours", *Musica Sacra*, LIV, 3, p. 108-129.

Lambooij, Th., „Klaas Douwes van Tzum (Fr.) en zijn ‚Grondig onderzoek van de toonen der musyck' ", *MM*, VIII, 3, p. 80-82.

Piscaer, A., „Jacob Obrecht, Geboortedatum en andere bijzonderheden", *MM*, VII, 11, p. 329-333.

Quitin, J., „A propos de Antoine Goswin", *RBM*, VI, 4, p. 285.

[Sweelinck], „Een portret van Jan Pietersz. Sweelinck?", *MM*, VIII, 1, p. 2-3.

Swets, W., „Nogmaals Frescobaldi", *MM*, VIII, 9, p. 288-291.

Van den Borren, Ch., „Arcadelt ou Monte?", *RBM*, VI, 2-3, p. 159-160.

Vente, M., „Oude orgels in Limburg", *Limburg*, XXXI, 1952, p. 21, 45; XXXII, 1953, p. 74.

MUSIC

Josquin des Prez, *Petite Camusette* (ed. A. Smijers), 's-Gravenhage, Musico (Musica Antiqua Batava).

Schütz, Heinrich, *Ein Kind ist uns geboren* (ed. Jaap Vranken), *Ibid.*

Sweelinck, J. P., *Psalm 90* (ed. B. van den Sigtenhorst Meyer), Ibid. (O.C. III, 1).

FRANCE

BOOKS

Brillant, Maurice, *Problèmes de la danse*, Paris, A. Colin, 1953, 224 p., (Collection Armand Colin, No 282).

Machabey, Armand, *Frescobaldi. La vie. L'oeuvre. Discographie*, Paris, La Colombe, 1952, 152 p. in-8 (Collection Euterpe).

Martin, Emile, *Essai sur les rythmes de la chanson grecque antique*, Paris, Klincksieck, 1953, 365 p. in-8 (Thèse de Doctorat ès Lettres).

— *Trois documents de musique grecque. Transcription commentées de: 2è hymne delphique à Apollon. Epitaphe de Seikilos et fragment d'un choeur d'Oreste d'Euripide*, Paris, Klincksieck, 1953, 78 p. in-8, pl., music (Thèse complémentaire).

Samson, Joseph, *La polyphonie sacrée en France des origines à nos jours*, Paris, Schola cantorum, 1953, 168 p.

Verdeil, R. Palikarova, *La musique byzantine chez les Bulgares et les russes (du IXè au XIVè siècle)*, Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1953, 249 p. in-8, 21 pl. (*Monumenta musicae byzantinae*, vol. III). Thèse de Doctorat ès Lettres, Paris 1948.

ARTICLES

AM: *Annales musicologiques*, t. I, Paris, Société de musique d'autrefois.
RG: *Revue grégorienne*, Paris-Tournai-Rome, Desclée et Cie.
RdM: *Revue de musicologie*, Paris, Société française de musicologie.

Bridgman, Nanie, «Un manuscrit italien du début du XVIè s. à la Bibl. nat. (Département de la musique, Rés. Vm 7676)», in *AM*, p. 177-267.

— «Les publications de l'Institut espagnol de musicologie» in *RdM*, 1953, p. 97-100.

Bukofzer, Manfred F., «Interrelations between conductus and clausula» in *AM*, p. 65-103.

Chaillon, Paule, «Le Chansonnier de Françoise (Harley 5242, Br. Mus.)» in *RdM*, 1953, p. 1-31.

Corbin, Solange, «Le manuscrit 201 d'Orléans. Drames liturgiques dits de Fleury», in *Romania*, 1953, p. 1-43.

— «Notation neumatique en France à l'époque carolingienne», in *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, 1952, p. 225-231.

Harrison, Frank Llewellyn, «The Eton Choirbook. Its background and contents (Eton College Library, ms. 178)», in *AM*, p. 151-175.

Huglo, Michel, «Notes historiques à propos du second décret sur la Vigile Pascale», in *RG*, 1952, p. 121-136.

— «Les antiennes de la Procession des Reliques: vestiges du chant „Vieux-Romain" dans le Pontifical», in *RG*, 1952, p. 136-139.

— «Un Tonaire du Graduel de la fin du VIIIè s. (Paris, Bibl. nat., lat. 13159)», in *RG*, 1952, p. 176-186 and 224-233.

Jacquot, Jean, «„The italian madrigal" d'A. Einstein et les rapports de la poésie et de la musique au XVIè s.», in *RdM*, 1953, p. 32-44.

— «A travers les anthologies. Domaines de la chanson (XVe et XVIe siècles)», in *Revue musicale*, no 221, 1953, p. 30-32.

Lesure, François, «La carrière et les fonctions de Du Caurroy», in *RdM*, 1952, p. 128-129.

— «Jehan de Maletty à Lyon (1583)», in *RdM*, 1953, p. 78-79.

— «Un amateur de musique au début du XVIè s.: Jean de Badonvilliers», in *RdM*, 1953, p. 79-81.

— «La musicologie médiévale d'après des travaux récents», in *Romania*, 1953, p. 271-278.

— «La communauté des „joueurs d'instruments" au XVIè s.», in *Revue historique de droit français et étranger*, 1953, p. 79-109.

Lesure, F. et Thibault, G., «Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas du Chemin», in *AM*, p. 269-373.

Levy, Kenneth Jay, «„Susanne un jour". The history of a 16th century chanson», in *AM*, p. 375-410.

Lipphardt, Walther, «Une source importante pour l'histoire de la tradition grégorienne en Allemagne [Le Tonaire de Leipzig]», in *RG*, 1952, p. 140-143.

Machabey, Armand, «Lyrique orientale et occidentale du haut Moyen-Age», in *Romania*, 1953, p. 145-157.

— «Jean de Garlande, compositeur», in *Revue musicale*, no 221, 1953, p. 20-22.

Reyna, Ferdinando, «Origines musicales du ballet», in *Revue musicale*, No 219, 1953, p. 13-24.

Rosenthal, Albi, «Le manuscrit de La Clayette retrouvé (Bibl. nat., nouv. acq. fr. 13521)», in *AM*, p. 105-130.

Schaeffner, André, «Timbales et longues trompettes», in *Bulletin de l'Institut français d'Afrique noire*, Dakar, oct. 1952, p. 1466-1489.

Schrade, Leo, «Political compositions in French music of the 12th and 13th centuries. The Coronation of French Kings», in *AM*, p. 9-63.

Verchaly, André, «Les airs italiens mis en tablature de luth dans les recueils français du début du XVIIè s.», in *RdM*, 1953, p. 45-77.

Walker, D. P., «Ficino's Spiritus and music», in *AM*, p. 131-150.

MUSIC

Boesset, Antoine, „*Un jour Amarile et Tircis*"; „*Beauté, dont les rigueurs*"; „*Que te sert-il, faible raison*". *Restitution par H. Expert. Révision par A. Verchaly*, Paris, Salabert, 1952, 6 p. (*Oeuvres françaises du temps de Richelieu*, Nos 45, 46, 47).

Bouzignac, Guillaume, „*Ha! Plange filia Jerusalem*", „*Salve Jesu piissime*", „*Quaeram quem diligit*", „*O! flamma divini amoris*" *Restitué par Denise Launay*, Paris, Schola Cantorum, 5 fasc., 1952 (*Oeuvres françaises du temps de Richelieu*, Nos 28, 29, 30, 31).

Lesure, François, ed., *Anthologie de la chanson parisienne au XVIè s. réunie par F. Lesure avec la collaboration de N. Bridgman, I. Cazeaux, M. Levin, K. J. Levy et D. P. Walker*, Monaco, Ed. de l'Oiseau-Lyre, XI-146 p. in-fol., 1953.

Moulinié, Etienne, *Veni sponsa mea, Restitué par D. Launay*, Paris, Schola cantorum, 1953, 8 p. (*Oeuvres françaises du temps de Richelieu*, No 51).

Sermisy, Cl. de, *Praeparate corda vestra. Restituit H. Expert, adnotavit F. Raugel*, Paris, Salabert, 1952, 6 p. (*Pueri cantores*, No 39).

GERMANY

BOOKS

Boyer, Jean, *Kurzgefasste Geschichte der französischen Musik*, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel 1953, 240 p.

Jammers, Ewald, *Die Essener Neumenhandschriften der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf*, Ratingen, Aloys Henn, 1952, 36 p. (= Veröffentlichungen der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf Heft 1).

Kahl, Willi, *Studien zur Kölner Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Köln, Krefeld, Staufen-Verlag, 1953, 64 p. (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 3).

Lepel, Felix von, *Ein kleiner Beitrag zur Lassus-Forschung*, Berlin-Charlottenburg 2, Knesebeckstr. 76, von Lepel (1953), 8 p.

Schlick, Arnold, *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, herausgegeben von Ernst Flade, Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, 1951, 47 p.

Schmit, Jean-Pierre, *Geschichte des gregorianischen Choralgesanges*, Trier, Paulinus-Verlag, 1952, 152 p.

ARTICLES

Ameln, Konrad, „Leonhard Lechners Bekenntnis", in *Musik und Kirche 23* (1953) 19-24.

— „Herkunft und Datierung der Handschrift Mus. fol. 15 der Landesbibliothek

Kassel: Leonhard Lechner, Johannes-Passion, in *Die Musikforschung* 6 (1953) 156-158.

Besseler, Heinrich, „Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays", in *Archiv für Musikwissenschaft* 9 (1952) 159-176.

Birkner, Günter, „Zur Motette über „Brumans est mors" ", in *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953) 71-80.

Blankenburg, Walter, „Die frühchristliche Bedeutung des Wortes „Chor" ", in *Musik und Kirche* 23 (1953) 129-134.

Brennecke, Wilfrid, „Zwei Beiträge zum mehrstimmigen Weihnachtslied des 16. Jahrhunderts", in *Die Musikforschung* 6 (1953) 313-319.

Dammann, Rolf, „Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert", in *Archiv für Musikwissenschaft* 10 (1953) 16-40.

Eggebrecht, Hans Heinrich, „Terminus „Ricercar" ", in *Archiv für Musikwissenschaft* 9 (1952) 137-147.

Gennrich, Friedrich, „Mittelalterliche Lieder mit textloser Melodie", in *Archiv für Musikwissenschaft* 9(1952) 120-136.

Gindele, Corbinian, „Doppelchor und Psalmvortrag im Frühmittelalter", in *Die Musikforschung* 6 (1953) 296-300.

Handschin, Jacques, „Conductus-Spicilegien", in *Archiv für Musikwissenschaft* 9 (1952) 101-119.

Husmann, Heinrich, „Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters", in *Die Musikforschung* 6 (1953) 8-23.

Jammers, Ewald, „Einzelton und Wortakzent", in *Zeitschrift für Kirchenmusik (CVO)* 73 (1953) 177-180.

Krüger, Walter, „Jubilemus, exultemus! Aufführungspraktische Fragen zu einem weihnachtlichen Organum", in *Musica* 6 (1952), 491-494.

Kunz, Lucas, „Dürfen die Melodietöne des gregorianischen Chorals gezählt werden?" in *Die Musikforschung* 5 (1952) 332-336.

Osthoff, Helmuth, „Besetzung und Klangstruktur in den Werken von Josquin des Prez", in *Archiv für Musikforschung* 9 (1952) 177-194.

Stein, Franz, „Das Credo im ersten und fünften Modus", in *Zeitschrift für Kirchenmusik (CVO)* 73 (1953) 55-61.

Ursprung, Otto, „Um die Frage der Echtheit der Missa graeca", in *Die Musikforschung* 6 (1953) 289-296.

Wellesz, Egon, „Das Prooemium des Akathistos", in *Die Musikforschung* 6 (1953) 193-206.

Wiora, Walter, „Der religiöse Grundzug im neuen Still und Weg Josquins des Prez", in *Die Musikforschung* 6 (1953) 23-37.

Wolf, Hellmuth Christian, „Die geistlichen Oden des Georg Tranoscius und die Odenkomposition des Humanismus", in *Die Musikforschung* 6 (1953) 300-313.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume, Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, Band II, 1952 - Band III, Contin.

MUSIC

Dufay, Guillaume, *Vierstimmige Messe „Se la face ay pale"*. Mit Vorwort und Anmerkungen herausgegeben von H. Besseler. Kassel, Basel, Bärenreiter-Verlag (1952) 44 p. (= Capella, Heft 2).

Engel, Hans, *Das mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und England*, Köln, Arno Volk-Verlag (s.a.), 60 p.

Gennrich, Friedrich, *Altfranzösische Lieder*, Teil 1, Halle, Niemeijer 1953, XXXII 360 p.

Lasso, Orlando di, *Missa „Beschaffens Glück" (Il me suffit) 1581* für 4 Stimmen a capella, herausgeg. von P. Wilhelm Lueger, Regensburg, Pustet 1953, 20 p. (= Musica Divina, Heft 9).

Lasso, Orlando di, *Bicinien zum Singen und Spielen auf Streich- und Blasinstrumenten*. Herausgegeben von Gerhard Pinthus, Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag (= Hortus Musicus 2).

Lassus, Orlandus und Rudolphus, *Geistliche Psalmen mit dreyen stimmen welche nit allain lieblich zu singen, sonder auch auff aller hand art Instrumenten zu gebrauchen*. Mit Vorwort neu herausgegeben von W .Lipphardt, Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag 1951, 59 p.

Lasso, Rudolph di, *Deutsche Psalmen* (1588). Mit Vorwort herausgegeben von H. Osthoff. Berlin, Evangelische Verlags-Anstalt 1952, 28 p.

Machault, Guillaume de, *La Messe de Notre Dame*. Mit Vorwort herausgegeben von H. Hübsch, Heidelberg, W. Müller 1953, 31 p.

Murzilli, Vincenzo, *Arien des Belcanto. Eine Sammlung der schönsten Arientexte aus der Zeit zwischen 1500 und 1900*, Halle, Niemeyer 1953, XV + 105 p.

Palestrina, Giovanni Perluigi da, *Missa Emendemus* für 4 st. gem. Chor, herausgegeben von H. Mandt, Düsseldorf, Schwann.

— *Missa „Aeterna Christi munera"*. Mit Vorwort herausgegeben von H. Hübsch, Regensburg, Feuchtinger (1952) 20 p. (= Musica spiritualis, Serie 1, Heft 2).

Senfl, Ludwig, Orlando di Lasso und Johannes Stobäus, *Vier- bis sechsstimmige Motetten*. Mit Vorwort und Ammerk. herausgegeben von J. Müller-Blattau, Kassel-Basel, Bärenreiter-Verlag 1952, 17 p. (= Musica reservata, Heft 1).

Vittoria, Tomaso Ludovico da, *Ave Maria*. Motette. Zusammen mit Hasler, Hans Leo, *Ave maris stella*. Mit Vorwort herausgegeben von H. Schroeder, Regensburg, Feuchtinger (1952), 6 p. (= Musica spiritualis, Serie 1, Heft 7).

Vittoria, Tomaso Ludovico di, *Veni sponsa Christi*. Motette. Herausgegeben von K. Roeseling. Zusammen mit Fevin, Antonius de, *Descende in hortum meum*. Motette. Herausgegeben von H. Schroeder. Mit Vorwort. Regensburg, Feuchtinger (1952), 7 p. (= Musica spiritualis Ser. 2, Heft 13).

DISSERTATIONS

Kätzel, Heinrich, *Musikpflege und Musikerziehung in der Stadt Hof im 16. Jahrhundert*, s.l. 1951, 186 p. (maschinenschriftlich), Erlangen 31.7.1951.

Metzler, Fritz, *Tonalität und melodische Struktur der älteren deutschen und nordi-*

schen Volksweise mit besonderer Berücksichtigung der isländischen Kleinmelodik, Mönchberg 1950, III + 192 p., Tübingen 1950.

Roscher, Wolfgang, *Studien zum gregorianischen Choral in der prämonstratensischen Ordenstradition*, s.l., V + 111 (maschinenschriftlich). Erlangen 30.7.1951.

Schmid, Hans, *Die musiktheoretischen Handschriften der Benediktiner-Abtei Tegernsee. Ein Beitrag zur Erfassung und Sichtung der musiktheoretischen Hinterlassenschaft des Mittelalters*, München 1951, 115 p. München 1951.

Schulte, Franz, *Das musikalische Element in der Mystik Richard Rolles von Hampole*, Bonn 1951, 89 Blätter. Bonn 1951.

Spreitzer, Ferenc, *Studien zum Formaufbau der dreistimmigen Organumkompositionen des sogenannten Notre-Dame-Repertoires*, s.l. 1951, VII + 71. Freiburg 1951.

Stulle, Johannes, *Die mehrstimmigen Sequenzen des Cod. Wolfenbüttel 677 (olim Helmstad. 628) „W1"*, s.l. 1950, 153 Blätter. Bonn 1951.

Thelen, Mathilde, *Die Sequenzen in den Kölner Cunibert-Handschriften*, s.l. 1945, XVIII + 295. Köln 1951.

GREAT BRITAIN

BOOKS

Morley, Thomas, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, ed. R. A. Harman, London, J. M. Dent, 1952, xxix, 326 p.

Walker, Ernest, *A History of Music in England*, third edition, revised and enlarged by J. A. Westrup, Oxford, Clarendon Press, 1952, xi, 468 p.

ARTICLES

Bowles, Edmund A., „Instruments at the Court of Burgundy (1363-1467)", in *The Galpin Society Journal*, VI, 1953, p. 41-51.

Cutts, John P., „A Bodleian Song-Book: Don. C. 57", [1st half of 17th century,] in *Music & Letters*, XXXIV, 3, 1953, p. 192-211.

Kerman, Joseph, „Morley and ‚The Triumph of Oriana' ", in *Music & Letters*, XXXIV, 3, 1953, p. 185-191.

Lumsden, David, „The Lute in England", in *The Score*, 8, 1953, p. 36-43.

— „The Sources of English Lute Music (1540-1620)", in *The Galpin Society Journal*, VI, 1953, p. 14-22.

Mangeot, André, „The Madrigals of Joan Brudieu", in *The Score*, 7, 1952, p. 25-31.

Oboussier, Philippe, „Turpyn's Book of Lute-Songs", in *Music & Letters*, XXXIV, 2, 1953, p. 145-149.

Page-Phillips, J., and Dart, Thurston, „The Peacock Feast", in *The Galpin Society Journal*, VI, 1953, p. 95-98.

Palmer, William, „Byrd and Amen", in *Music & Letters*, XXXIV, 2, 1953, p. 140-143.

Pine, Edward, „Westminster Abbey: some early Masters of the Choristers", in *The Musical Times*, XCIV, 1953, p. 258-260.

Reaney, Gilbert, „John Dunstable and late medieval Music in England", in *The Score*, 8, 1953, p. 22-23.

Redlich, Hans F., „Notes to a new edition of Monteverdi's Mass of 1651", in *The Monthly Musical Record*, LXXXIII, 1953, p. 95-99.

Stevens, Denis, „14th-Century Polyphony in England: a new Source" [on the MS. E. 149/7/23 (dorse) in the Public Record Office], in *The Score*, 8, 1953, p. 11-16.

— „Pre-Reformation Organ Music in England", in *Proceedings of the Royal Music Association*, LXXVIII, 1951-52, p. 1-9.

Wailes, Marylin, „Martin Peerson: 1571?-1650", in *The Monthly Musical Record*, LXXXII, 1952, p. 228-235.

MUSIC

Dowland, John, *Ayres for four voices*, transcribed by E. H. Fellowes, ed. T. Dart and N. Fortune, (Musica Britannica, vol. VI), London, Stainer & Bell, 1953, xv, 115 p.

Frost, Maurice, *English & Scottish Psalm & Hymn Tunes, c. 1543-1677*, London, S.P.C.K. & Oxford University Press, 1953, xvi, 531 p.

The „Windsor Mass", [15th century, from British Museum MS. Egerton 3307, ff. 17-19,] ed. C. F. Simkins, London, Stainer & Bell, 1952, 11 p.

ITALY

BOOKS

Bernardi, Marziano e Della Corte, Andrea, *Gli strumenti musicali nei dipinti della Galleria degli Uffizi*, Torino, Ed. Radio Italiana, 1952, 4°, pp. 177.

Franchino Gaffurio — Caretta, Alessandro, Luigi Cremascoli, Luigi Salamina . . . ., Lodi, Ed. dell' Archivio Storico Lodigiano, 1951, 8°, pp. 193.

Eccher, Celestino, *Chironomia gregoriana*, Roma, Desclée e C., 1952, 8°, vol. 2.

Ghislanzoni, Alberto, *Storia della Fuga*, Milano, F.lli Bocca (1952), 8°, pp. 350.

Giazotto, Remo, *La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, Genova (S.I.G.L.A., 1951), 8°, pp. 374 + 12 n.n. (musiche di Johannes e Antonius de Janua).

Sartori, Claudio, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700* (con prefazione di Alfred Einstein), Firenze, L. S. Olschki, 1952, 8°, pp. XXIV-652.

— *Monteverdi*, Brescia, „La Scuola", editrice (1953), 16°, pp. 234.

Smits van Waesberghe, Joseph, *Aribo, De Musica*, Corpus Scriptorum de Musica, American Institute of Musicology, Roma, 1952, 8°, pp. XXX-72.

— *Cymbala* (*Bells in the Middle Ages*), Roma, American Institute of Musicology, 1951, 8°, pp. 63.

— *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino ejusque vita et moribus*, Firenze, L. S. Olschki, 1953, 8°, pp. 248.

ARTICLES

Barblan, Guglielmo, „Nel V Centenario della nascita di un musico umanista — Franchino Gaffurio" in *La Rassegna musicale*, XXII, 1952, pp. 1-10.

Becherini, Bianca, „Tre incatenature del codice fiorentino Magl. XIX. 164-65-66-67" in *Collectanea Historiae Musicae*, I (Firenze, Olschki), 1953, pp. 79-96.

Bondioli, Pio, „Per la biografia di Franchino Gaffurio da Lodi" in *Collectanea Historiae Musicae*, I, 1953, pp. 19-24.

Damilano, Pietro, „Giov. Giovenale Ancina musicista ed il suo contributo allo sviluppo della lauda filippina cinquecentesca" in *RMI*, LIV, 1952, pp. 1-20, 99-113, 195-206.

Di Rosa, Sabatino, „Melodia e canto nelle canzoni filosofiche di Tommaso Campanella" in *Convivium*, nuova serie, Torino 1952, pp. 508-526.

Di Salvo, Bartolomeo, „La tradizione musicale bizantina delle colonie Italo-albanesi di Sicilia e quella manoscritta dei codici antichi" in *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, VI, 1952, pp. 3-26.

— „La trascrizione della notazione paleobizantina, II° Il xeron-klasma e il kylisma nel modo primo" in *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, V, 1951, pp. 220-235.

Garbelotto, Antonio, „Codici musicali della Biblioteca Capitolare di Padova" in *RMI*, LIV, 1952, pp. 218-230, 289-315.

Ghisi, Federico, „Strambotti e Laude nel travestimento spirituale della poesia musicale del Quattrocento" in *Collectanea Historiae Musicae*, I, 1953, pp. 45-78.

Giazotto, Remo, „Il „Patricio" di Hercole Bottrigari dimostrato praticamente da un anonimo cinquecentista" in *Collectanea Historiae Musicae*, I, 1953, pp. 97-112.

Lunelli, Renato, „Un trattatello di Antonio Barcotto colma le lacune dell' Arte Organica" in *Collectanea Historiae Musicae*, I, 1953, pp. 135-156.

Mompellio, Frederico, „Sigismondo d' India e il suo primo libro di Musiche da cantar solo" in *Collectanea Historiae Musicae*, I, 1953, pp. 113-134.

Nicolini, Fausto, „La villanella napoletana" in *RMI*, LIV, 1952, pp. 21-36.

Pirrotta, Nino, „Scuole polifoniche italiane durante il sec. XIV: Di una pretesa scuola napoletana" in *Collectanea Historiae Musicae*, I, 1953, pp. 11-18.

— „Temperamenti e tendenze nella Camerata fiorentina" in *Manifestazioni di attività culturali* dell' Accad. Naz. di S. Cecilia, Roma 1953, pp. 35-45.

Ronga, Luigi, „Lettura storica dell' Amfiparnaso" in *La Rassegna musicale*, XXIII, 1953, pp. 101-115.

Sartori, Claudio, „Nuove conclusive aggiunte alla Bibliografia del Petrucci" in *Collectanea Historiae Musicae*, I, 1953, pp. 175-210.

— „Il Quarto Codice di Gaffurio non è del tutto scomparso" in *Collectanea Historiae Musicae*, I, 1953, pp. 25-44.

Torrefranca, Fausto, „Le canzoni dialettali e il ballo nobile del Quattrocento e oltre" in *Manifestazioni di attività culturali* dell' Accad. Naz. di S. Cecilia, Roma 1953, pp. 46-56.

— „Sprezzatura, segreto dell' arte nostra" in *Santa Cecilia*, II (Roma, Accad. Naz. di S. Cecilia, 1953) fasc. 2, pp. 9-12.

MUSIC

Azzaiolo, Filippo, *„Il secondo libro de Villotte del Fiore alla padovana (1559)* a cura di Giuseppe Vecchi, Bologna, Antiquaria Palmaverde, 1953, 8°, pp. 51.

Bellasio, Paolo, *Villanelle (1592)* a cura di Giuseppe Vecchi, Bologna, Antiquaria Palmaverde, 1952, 8°, pp. 39.

Dufay, Guillaume, *Opera Omnia* edidit Heiricus Besseler. Tomus III: Missarum pars altera, Rome, American Institute of Musicology, 1951, 4°, pp. XX-121.

Gombert, Nicolaus, *Opera Omnia* edidit Joseph Schmidt-Görg. I: *Missae IV Vocum 1-4*, Rome, American Institute of Musicology, 1951, 4°, pp. VIII-101.

Le Jeune, Claude, *Airs*, ed. D. P. Walker Vol. I, Rome, American Institute of Musicology.

Madrigalisti veronesi II: Giov. Matteo Asola, Paolo Bellasio, Stefano Bernardi (a cura di G. Vecchi), Bologna, Antiquaria Palmaverde, 1952, 8°, pp. 38.

Marenzio, Luca, *Madrigali a 4 e 5 voci* Quaderno I, a cura di L. Virgili, Roma, A. De Santis, 1952.

Melodiae Prudentianae et in Virgilium prodeunt curante Ioseph Vecchi, Bologna, Antiquaria Palmaverde, 1952, 8°, pp. 32.

Monumenta Liturgiae Polychoralis Sanctae Ecclesiae Romanae Psalmodia cum quatuor choris: II O. Benevoli, *Dixit Dominus VIII toni „detto Bello carioso" XVI vocibus* [ed. L. Feininger], Romae, Soc. Univ. Sanctae Caeciliae, 1951, 4°, pp. 30.

Monumenta Polyphoniae Liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae Ordinarium Missae IV vocum: I. G. Dufay, *Missa „Caput"* . . . . cum aliis duabus Missis anonymis: *„Veterem hominis" et „Christum surrexit"* eidem auctori adscribendis ed. L. Feininger, Romae, Soc. Univ. Sanctae Caeciliae, 1951, 4°, pp. XI + 32 + 28 + 16.

Palestrina (da), Giovanni Pierluigi, *Le Opere complete* Vol. XVII. *Offertori di tutto l'anno a 5 voci* secondo la stampa originale del 1593. Per cura e studio di Lavinio Virgili. Roma, Ed. F.lli Scalera, 1952, 4°, pp. X-281.

Willaert, Adriano, *Opera Omnia* Edidit Hermannus Zenck: IV. *Motetta VI vocum 1542*, Rome, American Institute of Musicology, 1952, 4°, pp. VI-133.

U.S. OF AMERICA

BOOKS

Bell, Clair Hayden, *The Meistersingerschule at Memmingen and its „Kurtze Entwerfung"*. Berkeley, University of California Press, 1952. 8vo. 90 p. (pp. 22-83 facsim.) (*University of California Publications in Modern Philology*, XXXVI, 1).

Krenek, Ernst, *Johannes Ockeghem*. New York, Sheed & Ward, 1953. 8vo. vii, 86 p. illus. (*Great Religious Composers*).

Sachs, Curt, *Rhythm and Tempo; a study in music history*. New York, W. W. Norton & Co., 1953. 8vo. 391 p. music.

Toledo Museum of Art, *Mediaeval & Renaissance Music Manuscripts*. [Catalog of an exhibit, with introduction by A. Beverly Barksdale] Toledo, the museum, 1953. 8vo. xiv, 40, xii p. facsim.

Warren, Edwin Brady, *The Masses of Robert Fayrfax*. Ann Arbor, University Microfilms, 1952. Microfilm of typscript: 643 p. (*University Microfilms, Publication No. 3814*).

ARTICLES

Alessi, Giovanni d', „Precursors of Adriano Willaert in the practice of *Coro Spezzato*", *Journal of the American Musicological Society*, V (1952), 187-210.

Arnold, Denis, „Giovanni Croce and the Concertato style", *The Musical Quarterly*, XXXIX (1953), 37-48.

Carpenter, Nan Cooke, „The study of music at the University of Oxford in the Middle Ages (to 1450)", *Journal of Research in Music Education*, I (1953), 1 ff.

Fleming, William, „The musical iconography of two capitals at Cluny", *Symposium*, VI, 1 (May, 1952), 22-50.

Fortune, Nigel, „Italian secular monody from 1600 to 1635; an introductory survey", *The Musical Quarterly*, XXXIX (1953), 171-95.

Gombosi, Otto, „[Review of] Mediaeval Carols, ed. Stevens", *Renaissance News*, VI (1953), 6-10, 32-35.

Hannas, Ruth, „Concerning deletions in the polyphonic Mass Credo", *Journal of the American Musicological Society*, (1952), 155-186.

Hess, Albert G., „Italian renaissance paintings with musical representations: towards a catalog of such pictures in American collections", *Eye to Eye, Bulletin of the Graphic History Society of America*, No. 2 (September, 1953), 15-28.

Lowinsky, Edward E., „English organ music of the renaissance", *The Musical Quarterly*, XXXIX (1953), 373-95.

Meyer, Kathi, „The 8 Gregorian modes on the Cluny capitals", *Art Bulletin*, XXXIV, 2 (June, 1952), 75-94.

— „Psychologic and ontologic ideas in Augustine's *De Musica*", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XI, 3 (March, 1953), 224-30.

Stevenson, Robert, „Music research in Spanish libraries", *Music Library Association Notes*, second series, X (December, 1952), 49-57.

Tillyard, H. J. W., „Byzantine music about A.D. 1100", *The Musical Quarterly*, XXXIX (1953), 223-31.

Waite, William G., „Discantus, Copula, Organum", *Journal of the American Musicological Society*, V (1952), 77-86, [with a communication from Willi Apel regarding this article] 272-6.

Ward, John, „The use of borrowed material in 16th century instrumental music", *Journal of the American Musicological Society*, V (1952), 88-96.

Corrections for *Musica Disciplina* VI, Fascicle 4:

Page 157, line 6: b not ♭; note 9: (1932) not (1926).
Page 158, note 12: (1899) not (1809).
Page 163, note 27: (1915) not (1919).
Page 164, line 16: „Be m'an perdut"; note 30: W. Apel and A. Davison, *Historical Anthology of Music*, 2nd ed. (1949), no. 18b; note 31: *Formenlehre*, 240 etc.

AVAILABLE PUBLICATIONS OF THE AMERICAN INSTITUTE OF MUSICOLOGY

Corpus Mensurabilis Musicae (CMM).
Corpus Scriptorum de Musica (CSM).
Musicological Studies and Documents (MSD).
Musica Disciplina (MD).
Miscellanea (Misc.).

N.B. — Any work comprising more than one volume is at present available only by subscription to the entire set of volumes. An order for the first volume constitutes such a subscription. Prices are net and subject to change. Postage extra.

CMM 1 - Guillaume Dufay
Opera Omnia, edited by G. de Van - H. Besseler.
Tomus I: The former volumes 1 and 2, containing all the motets (edited by de Van).
Tomus II: The former volumes 3 and 4; the masses *Sine Nomine* and *Sancti Jacobi* (ed. by de Van), to which are to be added the masses *Sancti Antonii Viennensis*, *Caput* and, as appendix, *La mort de Saint Gothard* (edited by Besseler).
Tomus III: The masses *Se la face ay pale*, *L'Homme armé*, *Ecce ancilla domini*, *Ave regina coelorum*, edited by Besseler.
The set of 6 tomes: $ 145.00. Price of volumes so far published: $ 51.00.

CMM 2 - Guillaume de Machaut
The Mass, edited by G. de Van. $ 6.00.

CMM 3 - Adriano Willaert
Opera Omnia, edited by H. Zenck - W. Gerstenberg.
Vol. I: Motets (4 v.), edited by Zenck.
Vol. II: Motets (4 v.), edited by Zenck.
Vol. III: Motets (5 v.), edited by Zenck.
Vol. IV: Motets (6 v.), edited by Zenck.
Vol. V: Forthcoming. The motets of *Musica Nuova*, edited by Zenck, Introd. by Gerstenberg. The set of 15 volumes: $ 175.00. If paid in advance: $ 160.00.

CMM 4 - Jacobus Clemens non Papa
Opera Omnia, edited by K. Ph. Bernet Kempers.
Vol. I: Fascicle I, the mass *Misericorde*. The volume will be completed before Spring, 1954 by the masses *Virtute magna*, *Ecce quam bonum* and *En espoir*. Fascicle I: $ 3.00.
Vol. II: The 4 books of Psalms (Souterliedekens). $ 10.50.

CMM 5 - Antoine Brumel

Opera Omnia, ed. by Armen Carapetyan.

Vol. I: Fascicle I, the mass *L'Homme armé*. The volume will be completed by the masses *Bergerette Savoyenne, Je nay dueul, Ut re mi fa, Victime paschali*. Fascicle I: $ 3.50.

CMM 6 - Nicolas Gombert

Opera Omnia, edited by J. Schmidt-Görg.

Vol. I: The masses *Da pacem, Sancta Maria, Beati omnes, Je suis desheritée.*

Vol. II: Will appear in 1954 and will contain the four 5-voice masses.

The set of 12 volumes (*ca.*): $ 135.00. If paid in advance, $ 120.00.

CMM 7 - Jacobus Barbireau

Opera Omnia, edited by Bernhard Meier in 2 volumes.

Vol. I: All the masses: *Missa Virgo parens Christi, Missa Faulx perverse, Kyrie paschale. Missa Terriblement*, with Introduction and variants. Will be published in Spring, 1954.

CMM 8

The Music of 14th-century Italy, edited by Nino Pirrotta.

Vol. I: Of the Florentines, Giovanni, Bartolomeo, Gherardello. Forthcoming.

CSM 1 - Johannes Affligemensis (Cotto) [Ioh. of Affligem]

De Musica cum Tonario, edited by Jos. Smits van Waesberghe. $ 7.50. 207 pp., 16 full-page facsimiles, 7 diagrams, 77 musical examples.

CSM 2 - Aribo

De Musica, edited by Jos. Smits van Waesberghe. $ 4.25. XXVIII, 72 pp., 5 fullpage facsimiles, numerous examples.

CSM 3 - Iacobus [Leodiensis] Jacobus [of Liège]

Speculum Musicae, ed. by Roger Bragard. Book One to appear by the end of 1953. The work comprises 7 books and will be published in 7 or 8 volumes.

CSM 4 - Guido of Arezzo

Micrologus, edited by J. Smits van Waesberghe to appear in 1954.

MSD 1

Cymbala (*Bells in the Middle Ages*), edited by Jos. Smits van Waesberghe. $ 3.50.

Misc. - Claude le Jeune

Airs (1608), edited by D. P. Walker, in 4 volumes.

Vol. I: Part one of the Premier Livre. $ 11.00.

Vol. II: To be published in 1954.

MD

Musica Disciplina, A Journal of the History of Music, edited by Armen Carapetyan.

Vols. I-VII: Volume I available only by subscription to the entire set. Subscription $ 6.00 per year.

The publications of AIM are available in **France** through Heugel & Cie., 2 bis, rue Vivienne, Paris 2, and in **Germany** through Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee, Kassel.

Note: The AIM has opened new European offices at 66 Vondelstraat, Amsterdam, Holland. **This address must be used for all orders and related correspondence sent to our European offices.** Americans may as usual use the address at Cambridge.

JUST PUBLISHED:

Jacobus Clemens non Papa

OPERA OMNIA

II

SOUTERLIEDEKENS

The complete book of Psalms set to music in three-voice polyphony. These short pieces may be considered of Clemens what the chorals are of J. S. Bach. They are concise and attractive, and are suitable also for instrumental performance. The Psalms in other languages may be adapted to them without difficulty.
VI, 124 pages. Price: 10.50 dollars, available by subscription to the **Opera Omnia.**